Nicolaas Teeuwisse

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXV

2025

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXV

TEFAF
MAASTRICHT

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin
Phone: +49 30 893802919 · Mobile: +49 171 4830486
Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de

Vorwort

Der aktuelle Katalog enthält eine Auswahl von vierzig Graphiken und Zeichnungen, die als Teil eines weitaus größeren Ensembles anlässlich der 38. Edition der European Fine Art Fair (TEFAF) vom 13. bis 20. März 2025 in Maastricht gezeigt werden.

Einen besonderen Schwerpunkt bildet diesmal die italienische Druckgraphik des *Cinquecento*, dieses turbulenten, von Unrast und tiefgreifenden religiösen und politischen Umwälzungen erschütterten Jahrhunderts. Mehrere Künstler dieser Epoche sind mit charakteristischen, teils erlesen seltenen Werken vertreten, die jedes auf seine Art das Lebensgefühl dieser Zeit zum Ausdruck bringen. Bekundungen tiefster Religiosität sind die prachtvolle *Madonna mit dem segnenden Jesuskind* des in Verona, Wien und Innsbruck tätigen Meisters Giovanni Battista Fontana, ein kunsthistorisches Rarissimum ersten Ranges, und Battista Angolo del Moros imposante Darstellung des hl. Rochus, des Schutzheiligen der Serenissima. Mit Michele Luccheses gleichermaßen seltener *Allegorie des Glücks*, die den profanen Geist der Spätrenaissance atmet, begeben wir uns in die Formenwelt Raphaels und Baldassare Peruzzis. Das weltliche, amouröse Motto, personifiziert durch einen feschen, lässig posierenden Kavalier, lautet, die Welt gehöre den Unverzagten und Liebenden. Giovanni Paolo Cimerlinis großformatige Radierung *Der Tod als Vogelsteller* zeichnet dagegen ein düsteres Bild der *conditio humana* und verkörpert das pessimistische Lebensgefühl des späten 16. Jahrhunderts. Skelette ködern Männer und Frauen mit einer kleinen Eule als Lockvogel in ihr Netz und führen sie ihrem unausweichlichen Schicksal zu. Kein Sterblicher entkommt.

Die Lebensfreude des 18. Jahrhunderts strahlt dagegen Joseph Marie Viens gleichermaßen genialer wie spiritueller Radierzyklus des Faschingsumzuges der Kunststudenten der französischen Akademie in Rom aus, die im Jahre 1748 zum Motto einer Karawane des türkischen Sultans nach Mekka entlang der Via del Corso abgehalten wurde. Die jährlichen Maskeraden der *pensionnaires* bildeten einen festen Bestandteil des römischen Kalenders und erfreuten sich damals größter Beliebtheit. Mit erstaunlichem Detailreichtum und einem treffsicheren Gespür für Pracht und Prahl hat Vien die kostbaren, phantasievollen und exotischen Kostümierungen fast greifbar dargestellt. Quelle splendeur! Man kann sich leicht vorstellen, welche Wirkung das barocke Spektakel auf die römischen Zuschauer ausgeübt hat! Offenbar eignete sich das bunte und lärmende Schauspiel ausnehmend zur Travestie und mussten die hübschesten Studenten auch in die Rolle von Sultaninnen schlüpfen, wie mehrere Darstellungen vornehmer und prunkvoll gekleideter Frauen belegen.

Der Katalog entstand in enger Zusammenarbeit mit Dr. Anna Fricke und Sina Petrovic. Mein Dank gilt auch Stefanie Löhr für die Gestaltung und hilfreiche Redaktionsarbeiten. Die Übersetzung wurde wie immer adäquat von Robert Bryce besorgt.

Dr. Nicolaas Teeuwisse

Preface

The current catalogue contains a selection of forty prints and drawings that will be on display as part of a much larger ensemble on the occasion of the 38th edition of the European Fine Art Fair (TEFAF) from 13 to 20 March 2025 in Maastricht.

A special focus this time is on Italian prints from the *Cinquecento*, a turbulent century that was shaken by restlessness and far-reaching religious and political upheavals. Several artists from this period are represented with characteristic and, in some cases, exquisitely rare works, each of which in its own particular way reflects the attitude to life at the time. Two illustrations of a deeply felt religiousness are the magnificent *Madonna with the Blessing Christ Child*, a superb, extremely rare work of outstanding cultural and historical interest by Giovanni Battista Fontana, a master who was active in Verona, Vienna and Innsbruck, and Battista Angolo del Moro's impressive depiction of Saint Roch, the patron saint of the Serenissima. Michele Lucchese's equally rare *Allegory of Happiness*, which radiates the profane spirit of the Late Renaissance, takes us into the formal world of Raphael and Baldassare Peruzzi. The temporal, amorous motto, personified by a dashing, casually posing cavalier, is that the world belongs to lovers and the undaunted. Giovanni Paolo Cimerlini's large etching *Death as a Bird-catcher*, on the other hand, paints a gloomy picture of the *conditio humana* that reflects the pessimistic attitude to life in the late 16th century. Using a little owl as a decoy, skeletons lure men and women into their net and deliver them to their inevitable fate. No mortal escapes.

Radiating the zest for life that existed in the 18th century, by contrast, is Joseph Marie Vien's series of ingenious, vibrant etchings portraying the Carnival procession staged in 1748 by the art students of the French Academy in Rome that made its way along the Via del Corso in a simulation of the Turkish Sultan's caravan to Mecca. The annual masquerades of the *pensionnaires* were a regular and extremely popular item in the Roman calendar at that time. Aided by his unerring eye for grandeur and braggadocio, Vien makes it seem almost possible to touch the precious, imaginative and exotic costumes in all their astounding detail. Quelle splendeur! It is easy to imagine the effect this colourful, baroque spectacle must have had on the spectators in Rome! Apparently this noisy, eye-catching parade was particularly well suited to travesty. Hence the handsomest students had to play the part of sultanas, as is clear from several depictions of elegant, sumptuously clad women.

The catalogue has been produced in close collaboration with Dr. Anna Fricke and Sina Petrovic. My thanks also go to Stefanie Löhr for the design and helpful editorial work. As ever, Robert Bryce has provided a fitting English translation.

Dr. Nicolaas Teeuwisse

16. – 17. Jahrhundert

1. GIOVANNI BATTISTA D'ANGOLO

(gen. Battista Angolo del Moro,
um 1515 Verona – um 1573 Murano)

Der Hl. Rochus mit dem Hund, ein Engel erscheint ihm links oben auf Wolken. Radierung. 40,8 x 30 cm. Bartsch XVI, 185, 14; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon II, 37, 22. Wasserzeichen: Leiter im Kreis (ähnlich Woodward 238 ff, Venedig, ab 1560).

Giovanni Battista d'Angolo del Moro, Schüler und Schwiegersohn des Malers Francesco Torbido, war der bedeutendste Vertreter einer Gruppe von Veroneser Künstlern, die um 1550 in Oberitalien, namentlich in Venetien, einen stetig wachsenden Einfluss auszuüben begann und wesentlich zur Verbreitung der Radierkunst in dieser Kulturlandschaft beigetragen hat. Zu ihnen zählten sein Sohn Marco d'Angolo, Horazio und Paolo Farinati, Giulio Fontana sowie Angelo Falconetto.

Die vorliegende eindrucksvolle Darstellung des Hl. Rochus von Montpellier besticht durch die statuarische Monumentalität des Heiligen, der die Bildfläche dominiert. Die imponierende Vertikalität seiner Gestalt wird durch einen hochaufragenden Baumstamm verstärkt. Mit raschen, souverän verkürzenden Strichen ist die charakteristische Hügellandschaft des Veneto charakterisiert.

Der Hl. Rochus von Montpellier (ca. 1295–1379) war der Schutzheilige von Venedig und erfreute sich in der Serenissima einer besonderen Verehrung, insbesondere nachdem seine Reliquien 1485 in die dortige Kirche San Rocco überführt wurden.
Der mittelalterliche Heilige wurde als Patron gegen Pest und Seuchen verehrt. Somit handelt es sich bei diesem imposanten und sehr seltenen Blatt um eine venezianische Bildgattung par excellence. Battistas Radierung ist in einem souveränen, technisch hochentwickelten Duktus ausgeführt und gilt als ein Hauptblatt seines druckgraphischen Schaffens. Prachtvoller, harmonischer und toniger Druck mit gleichmäßigem Rand. Minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches Exemplar.

GIOVANNI BATTISTA D'ANGOLO

(known as Battista Angolo del Moro,
circa 1515 Verona – circa 1573 Murano)

Saint Roch with Dog, an Angel in Clouds Appearing to him at the top left. Etching. 40.8 x 30 cm. Bartsch XVI, 185, 14; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon vol. II, 37, 22; Watermark: Ladder in a circle (similar to Woodward 238 ff., Venice, from 1560).

Giovanni Battista d'Angolo, pupil and son-in-law of the painter Francesco Torbido, was the leader of a group of Veronese artists responsible for promoting the etching technique during the mid-16th century in northern Italy, especially in the Veneto region. The group also included Giovanni's son, Marco d'Angolo, Horatio and Paolo Farinati, Giulio Fontana and Angelo Falconetto.

The outstanding feature of this impressive depiction of Saint Roch of Montpellier is the statuesque monumentality of the saint who dominates the scene. The imposing verticality of his figure is reinforced by a towering tree trunk. The characteristic hilly landscape of the Veneto has been rendered with rapid, confidently foreshortening strokes.

Saint Roch of Montpellier (circa 1295–1379) was the patron saint of Venice, where he was the object of special veneration especially after his relics had been transferred to the local Church of San Rocco in 1485. The mediaeval saint was revered as a patron against the plague and epidemics. This impressive and very rare print is thus a Venetian compositional formula par excellence; Battista's etching, which has been executed in a confident and technically sophisticated manner, is regarded as one of the main works in his printed oeuvre. A superb, harmonious and tonal impression with even margins. Minor defects, otherwise in excellent condition.

BATT.COGNOMEN
TO.DEL.MORO.
DE.
60

2. JEAN BOUCHER DE BOURGES

(1568–1633, Bourges)

Der Hl. Johannes d. Täufer schlafend. Radierung. 8,6 x 13 cm. Le Blanc 3; J. Thuillier, *Jean Boucher de Bourges*, Musée du Berry, Angers 1988, G 3.

Nur wenig ist über die Ausbildung des Malers Jean Boucher bekannt. Der Künstler begab sich 1596 nach Italien, wo er in Florenz und Rom tätig war. Im Jahre 1600 kehrte er nach Bourges zurück, ein Aufenthalt in Fontainebleau ist für das Jahr 1602 dokumentiert. In seiner Geburtsstadt entfaltete er eine erfolgreiche Tätigkeit als Maler und erhielt zahlreiche Aufträge, darunter eine Reihe von Porträts des Monarchen Henry IV. für die Stadt Bourges. Der Künstler unterhielt eine florierende Werkstatt und war der erste Lehrer des jungen Pierre Mignard.

Die vorliegende Radierung, die wohl dem Frühwerk angehört, ist von größter Seltenheit. Thuillier waren lediglich zwei weitere Abzüge bekannt, die in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt werden. Das Blatt ist in einer einfachen, rudimentären und anachronistisch anmutenden Radiertechnik ausgeführt, die jedoch eine große Expressivität ausstrahlt. Der Künstler bedient sich eines bescheidenen Repertoires von schlichten Kreuz- und Parallelschraffuren. Die ganze Aufmerksamkeit ist auf die Gestalt des schlummernden Johannes gerichtet, der mit großer Ökonomie der Mittel eindringlich charakterisiert ist. Der zeichnerische Purismus erinnert an venezianische Radierer des 15. Jahrhunderts wie beispielweise Giulio Campagnola. Ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit feinem Rändchen. In schöner Erhaltung. Es handelt sich um ein druckgraphisches Preziosum der Epoche Henri IV.

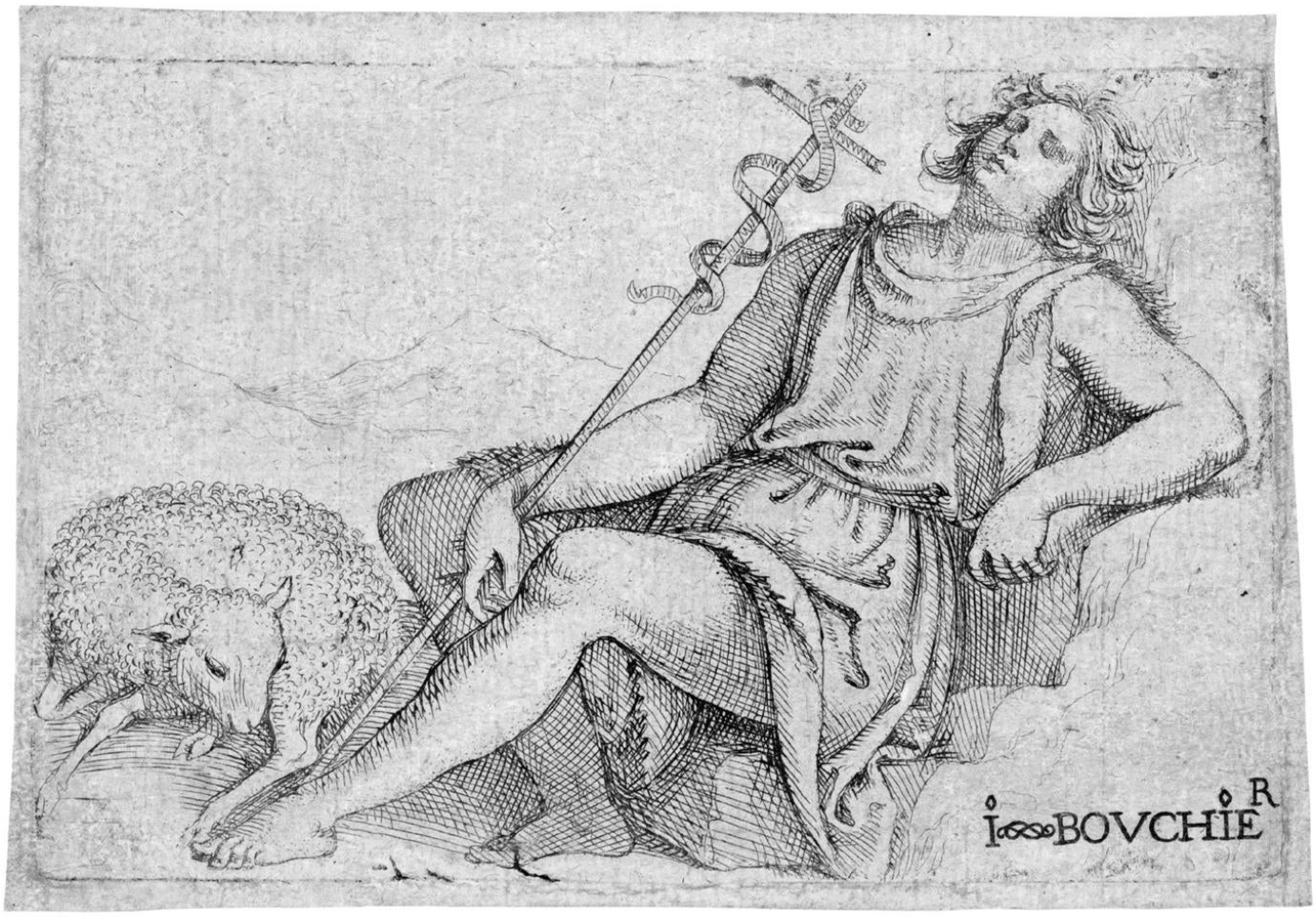
JEAN BOUCHER DE BOURGES

(1568–1633, Bourges)

St. John the Baptist Sleeping. Etching. 8.6 x 13 cm. Le Blanc 3; J. Thuiller, *Jean Boucher de Bourges*, Musée du Berry, Angers 1988, G 3.

Little is known about the training the painter, Jean Boucher, underwent. In 1596 he travelled to Italy, where he was active in Florence and Rome. In 1600 he returned to Bourges and there is documentary evidence that he was in Fontainebleau in 1602. Enjoying success as a painter in Bourges, he received numerous commissions, including one for a series of portraits of the monarch Henry IV for his native town. Boucher ran a flourishing studio and was the first to teach the young Pierre Mignard.

The present etching, probably an early work, is extremely rare. Thuillier knew of just two further impressions, which are now in the Bibliothèque Nationale in Paris. The simple, rudimentary etching technique Boucher employs gives the work a somewhat anachronistic appearance, but this does not detract from its considerable expressiveness. The artist draws on a modest repertoire of simple cross and parallel hatchings. The entire focus is on the figure of St. John sleeping, who is portrayed here in a very vivid manner with great economy of means. The purist style of the etching is reminiscent of such 15th century Venetian etchers as Giulio Campagnola. A fine, even impression with thread margins, in good condition. The work is a valuable example of printmaking from the era of Henry IV.


I BOVCHIER

3. BARBARA VAN DEN BROECK

(geboren um 1558–60 in Antwerpen)

Ceres und die vier Elemente. Kupferstich nach Crispijn van den Broeck. 20,9 x 28 cm. Um 1585. The New Hollstein (Crispijn van den Broeck) 225 II. Wasserzeichen: Bekröntes Wappen mit Nebenmarke.

Barbara van den Broeck war die Tochter des bedeutenden Romanisten und Floris-Schülers Crispijn van den Broeck, der seit 1559 als Maler, Zeichner und Kupferstecher in Antwerpen eine einflussreiche künstlerische Tätigkeit entwickelte. Über Leben und Wirken seiner Tochter Barbara ist nur wenig bekannt. Sie schuf ein kleines und sehr seltenes druckgraphisches Œuvre nach Inventionen ihres Vaters, bei dem sie wahrscheinlich auch ausgebildet wurde, und signierte ihre Stiche mit „Barbara fecit" oder „Barbara filia".

Als Vorlage für unseren Stich Barbaras diente eine Vorzeichnung des Vaters, die heute in einer belgischen Privatsammlung aufbewahrt wird. Das anmutige Blatt besticht durch seine souveräne und kompakte Kompositionsweise. Die vier Elemente sind durch jugendliche Knaben personifiziert, deren Posen einfühlsam und lebhaft dargestellt sind. Barbaras Gravierstil ist kleinteilig und technisch hochentwickelt und entspricht in seiner nüchternen Treue zum Original den Stilmerkmalen des sogenannten Antwerpener Stils, wie dieser von Reproduktionsstechern wie Crispijn van den Broeck, Cornelis Cort und Philips Galle vertreten wurde. Vom ersten Druckzustand sind lediglich drei Exemplare bekannt, auch der vorliegende Etat ist von großer Seltenheit. Ursula Mielke verzeichnet zwei Exemplare in Coburg und Kopenhagen. Ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit ganz feinem Rändchen um die Plattenkante. Minimale Alterspuren, sonst vorzügliches Exemplar.

BARBARA VAN DEN BROECK

(born circa 1558–60 in Antwerp)

Ceres and the Four Elements. Engraving after Crispijn van den Broeck. 20.9 x 28 cm. Circa 1585. The New Hollstein (Crispijn van den Broeck) 225 II. Watermark: Crowned coat of arms with countermark.

Barbara van den Broeck was the daughter of Crispijn van den Broeck, a pupil of Frans Floris and a prominent Romanist, who from 1559 onwards was influential as a painter, draughtsman and engraver in Antwerp. Little is known of her life and work. She produced a modest oeuvre of very rare prints after inventions by her father, by whom she was probably also taught, and signed her engravings "Barbara fecit" or "Barbara filia".

The present engraving is modelled on a preliminary drawing by her father that is now in a private collection in Belgium. A work of great charm, it is remarkable for its compact and confident composition. The elements are personified by adolescent boys, whose poses are keenly observed and sensitively rendered. Barbara's engraving style is both intricate and highly sophisticated and, in its unassuming faithfulness to the original, true to the characteristics of the so-called Antwerp style, as represented by such reproductive engravers as Crispijn van den Broeck, Cornelis Cort and Philips Galle. Only three impressions of the first state are known to exist. The present state is also very rare – Ursula Mielke lists just two impressions in Coburg and Copenhagen respectively. A fine, even impression with very fine thread margins around the platemark. Minor ageing, otherwise in perfect condition.

Crisp inuent. B fecit
henr. hond ex. 1600
Alta petunt Aer, at Aere purior ignis.
Pondere in inferius Tellus atq; vnda feruntur.
Lair, et leau, le feu, et la terre,
Sont en tout lung lautre contraire.

4. GIOVANNI PAOLO CIMERLINI

(tätig 2. Hälfte 16. Jh. in Verona)

Der Tod als Vogelsteller. Radierung. 40,6 x 53,2 cm. Bartsch XVI, 198, 36 (Giovanni Battista d'Angolo); Nagler, Die Monogrammisten IV, 274. Wasserzeichen: Bär (ähnlich Woodward 34, circa 1571).

Über Leben und Wirken des oberitalienischen Kupferstechers Giovanni Paolo Cimerlini ist nahezu nichts bekannt. Der Überlieferung nach soll der Künstler um 1570 in Venetien, wohl in Verona, tätig gewesen sein. Nagler verzeichnet lediglich drei Blatt in seinem Monogrammisten-Lexikon, die allesamt von größter Seltenheit sind.

Die vorliegende allegorische Darstellung besticht durch ihre reiche und suggestive Ikonographie und war auch Adam von Bartsch bekannt, der das Blatt Giovanni Battista d'Angolo zuschrieb und es sogar als „la plus considérable de tout son œuvre" charakterisierte. In der Tat sind stilistische Parallelen zu gesicherten Werken Battista del Moros unübersehbar und auf der monumentalen Radierung entfaltet sich das ganze faszinierende ikonographische Repertoir der venezianischen Kunst des *Cinquecento*. Anklänge an die Formenwelt Tizians vereinigen sich mit Topoi der venezianischen Kunst, wie der musizierenden Gesellschaft im Freien, Orientalen im exotischen Ornat und Zitaten aus volkstümlichen Bildtraditionen. So geht die Gruppe der Flötenspieler wohl auf ein Fresko des Girolamo Romanino im Castello del Buonconsiglio in Trient zurück. Die Omnipräsenz des Todes ist das beherrschende Thema dieser frappierenden Darstellung. Eine kleine Eule etwas rechts der Bildmitte dient den Skeletten als Lockvogel, der die Sterblichen in sein Netz lockt und ihrem unausweichlichen Schicksal zuführt. Dieses Schicksal trifft alle, sowohl diejenigen, die Muße im Musizieren finden, als auch die drei Männer etwas weiter hinten, die sich dem Studium gelehrsamer Texte widmen. Im Hintergrund sind einige Unglückliche in ein Fangnetz verstrickt, der Tod jagt weitere Personen vor sich her in Richtung einer Falle. Ganz rechts fährt eine Galeere mit vollen Segeln aus und führt die Opfer ins Totenreich.

Ganz ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten. Im Unterschied zu dem Exemplar in der Albertina, Wien mit der vollständigen Darstellung, letzteres Exemplar ist in der rechten unteren Ecke der Darstellung ungleichmäßig und auslassend gedruckt, während auf dem vorliegenden Abzug das Lineament klar und prägnant sichtbar ist. Geglättete vertikale Hängefalte verso, diese recto kaum sichtbar, minimale Erhaltungsmängel, der Gesamteindruck jedoch sehr schön. Von großer Seltenheit.

GIOVANNI PAOLO CIMERLINI

(active 2nd half 16th century in Verona)

Death as a Bird-catcher. Etching. 40.6 x 53.2 cm. Bartsch XVI, 198, 36 (Giovanni Battista d'Angolo), Nagler, Die Monogrammisten IV, 274. Watermark: Bear (similar to Woodward 34, circa 1571).

Virtually nothing is known about the life and work of the North Italian engraver, Giovanni Paolo Cimerlini. Tradition has it that he was active in Veneto around 1570, probably in Verona. Nagler records just three sheets in his reference work *Die Monogrammisten*, all of which are of the utmost rarity.

The charm of the present allegorical depiction stems from its rich and evocative iconography. The work was familiar to Adam Bartsch, who attributed it to Giovanni Battista d'Angolo, going so far as to describe it as "la plus considérable de tout son oeuvre". Indeed, there can be no overlooking the stylistic parallels with works known to be by Battista del Moro; the present monumental etching encompasses the entire fascinating iconographical repertoire of Venetian art in the *Cinquecento*. Shapes and forms recalling works by Titian are combined with topoi from Venetian art, such as the group of musicians in the open air, Orientals in exotic robes and references to popular pictorial traditions. The group of flautists, for example, probably originates from a fresco by Girolamo Romanino in the Castello del Buonconsiglio in Trient. The omnipresence of death is the overriding theme in this striking scene. A little owl perched slightly to the right of centre serves the skeletons as a decoy to lure the mortals into its net and deliver them to their inevitable fate. It is a fate that befalls everyone, not just those who while away the hours by engaging in such frivolous pursuits as music-making, but also the three men a little further away who are busy studying scholarly texts. In the background a number of unfortunate souls have become entangled in a net, while death chases others towards a trap. On the upper right of the picture a galley with billowing sails puts to sea, transporting victims to the realm of the dead.

A very fine, even impression, trimmed to the platemark. In contrast to the impression in the Albertina in Vienna it comprises the image in its entirety. The impression in Vienna is printed unevenly and with omissions in the bottom right-hand corner of the image, whereas the lineament on the present impression is clear and distinctly visible. A flattened vertical hanging fold on the verso, hardly visible on recto, minor defects, otherwise in very good condition. Of great rarity.

5. DEUTSCH
1. HÄLFTE 16. DES JAHRHUNDERTS

Der Gesang der Schlemmer. Holzschnitt. 22,8 x 33 cm. Wohl Geisberg 936; Amelie Roper, *German Music Broadsheets, 1500 to 1550: Production, Persuasion and Performance*, in: Andrew Pettegree [Hrsg.], Broadsheets. Single-sheet Publishing in the First Age of Print, Leiden, Boston 2017, S. 432–437, Abb. 17.8. Wasserzeichen: Kreuz auf Kreis (Briquet 2949, 2961).

In diesem leicht humoristischen Holzschnitt singen ein Mönch, eine Frau, ein Apotheker und weitere Figuren nach einem Liedflugblatt *Das Gesang der Schlemer*, dessen Text sich auf die Laster Völlerei und Gier bezieht: „Ich bin zu frü geboren, / Wo ich hewt hin kumb, / Mein glück ist noch davornen, / Het ich das Keisertumb, / Darzu den Zoll am Rein, / Und wer Venedig mein, / So wer es als verloren, / Es müst verschlemmet sein.“ Als Symbol der Gier wird auch das Eichhörnchen auf dem Kopf der Frau verstanden (Roper, S. 434). Ein Wiesel springt an dem Mönch hoch, in dessen Kapuze sich Trinkflaschen befinden. Im Vordergrund liegen Würfel, ein Spiegel und weitere Gegenstände. Wie Amelie Roper feststellt, folgt die Figur des Mönches dem ikonographischen Typus Martin Luthers, wie er in einem Holzschnitt von Hans Baldung Grien (Hollstein 271) und dessen Vorlage im Gegensinn, der frühesten Darstellung des Reformators in Kupferstich von Lucas Cranach (Hollstein 6) erscheint. Die Identifikation von Mönch und Frau als Luther mit Katharina von Bora (Roper, S. 433 f.) verleiht der karikierten Darstellung eine amüsante zeitkritische und religionspolitische Note. Die Gier der Schlemmer, die von „Kaisertumb“ und Venedig träumen, könnte so als Machthunger der Reformationsbewegung verstanden werden.

Das Blatt ist oben links alt in brauner Feder HB monogrammiert, möglicherweise eine alte Zuschreibung an Hans Melchior Bocksberger, Holzschneider mit ähnlich versierter Technik und Porträtqualität. Abzüge des außerordentlich seltenen Holzschnittes befinden sich in der Sammlung der Albertina in Wien (Inv. DG1937/339) wo es unter Hans Schäufelin verzeichnet ist, sowie in der Veste Coburg (Inv. xiii,41,68, abgebildet bei Roper, Abb. 17.8). Verso ein Holzschnitt mit drei Ziersäulen. Ausgezeichneter, stellenweise leicht auslassender Druck, auf die Einfassungslinie geschnitten. An den Rändern und Ecken einige kleine Ausbesserungen, sonst gut erhalten. Aus der Sammlung Naudet (Lugt 1937).

GERMAN SCHOOL
1ST HALF OF THE 16TH CENTURY

The Song of the Feasters. Woodcut. 22.8 x 33 cm. Probably Geisberg 936; Amelie Roper, *German Music Broadsheets, 1500 to 1550: Production, Persuasion and Performance*, in: Andrew Pettegree [ed.], Broadsheets. Single-sheet Publishing in the First Age of Print, Leiden, Boston 2017, pp. 432–437, fig. 17.8. Watermark: Cross on a circle (Briquet 2949, 2961).

In this mildly humorous woodcut a monk, a woman, an apothecary and other figures are singing *The Song of the Feasters*, the words of which refer to the sins of gluttony and greed: “I was born too early, wherever I turn up today, my fortune has yet to arrive. If I possessed the empire, the Rhine’s taxes as well, and if Venice were mine, it would all be lost, it must be squandered away.” The squirrel perched on the woman’s head can be seen as a symbol of greed (Roper, p. 434). A weasel jumps up at the monk, whose ample hood has room for some drinking bottles. Lying in the foreground are dice, a mirror and other objects. As Amelie Roper notes, the figure of the monk matches the iconographical type of Martin Luther as he appears in a woodcut by Hans Baldung Grien (Hollstein 271) and its design in reverse in an engraving by Lucas Cranach, which is the earliest depiction of the reformer (Hollstein 6). The identification of the monk and the woman as Luther and Katharina von Bora respectively (Roper, p. 433 f.) gives the caricature an amusing, socio-critical and political-religious touch. The greed of the feasters who dream of “empire” and Venice might thus be construed as representing the Reformation movement’s lust for power.

The print has an old monogram HB in pen and brown ink at the top left. This may be a prior attribution to Hans Melchior Bocksberger, a woodcutter and quality portraitist of similar technical prowess. Impressions of this extraordinarily rare woodcut are to be found in the collection of the Albertina in Vienna (inv. DG1937/339), where it is listed under Hans Schäufelin, and in the Veste Coburg (inv. xiii,41,68, reproduced in Roper, fig. 17.8). Verso is a woodcut with three decorative columns. A fine impression, trimmed to the borderline. Several small repairs along the edges and in the corners of the sheet, otherwise in good condition. From the Naudet Collection (Lugt 1937).

Battista fontana
·1573·

6. GIOVANNI BATTISTA FONTANA

(um 1524 Verona – 1587 Innsbruck)

Die Madonna mit dem segnenden Jesuskind. Radierung und Kupferstich. 19,9 x 16 cm. 1573. Bartsch XVI, 216, 2. Wasserzeichen: Schreitender Bär mit Zunge (Briquet 12308, ab 1568).

Der Maler, Zeichner und Kupferstecher Giovanni Battista Fontana wurde in seinen Anfangsjahren in Verona maßgeblich von Tizian, Veronese und Giulio Romano beeinflusst. Ab 1562 war Fontana in Wien und anschließend in Innsbruck tätig, wo er 1575 zum Hofmaler des Erzherzogs Ferdinand von Österreich ernannt wurde. Etwas mehr als siebzig Blatt sind von Bartsch und Passavant Fontana zugeschrieben, die vorwiegend als Radierungen ausgeführt und mit dem Grabstichel überarbeitet wurden.

Die vorliegende Darstellung der *Madonna mit dem segnenden Jesuskind* beeindruckt durch ihren wuchtigen, soliden Radierduktus und die geschlossene, harmonische Kompositionsweise. Die eng geführten, teilweise tief geätzten Schraffuren erzeugen ein graphisches Linienspiel von größter Delikatesse. Es ist vor allem die würdevolle Intimität der Szene und die Schlichtheit der Auffassung, die den Betrachter verzaubern. Ein wuchtiger, mit energischen Strichen skizzierter Baumstamm und ein schlichtes Holzgitter grenzen Mutter und Kind von der transparent behandelten Landschaftskulisse ab und greifen somit das traditionelle Thema des *hortus conclusus* auf.

Das Blatt ist von allergrößter Seltenheit. Den Autoren des Illustrated Bartsch war es nicht gelungen, ein Exemplar in einer öffentlichen Sammlung nachzuweisen, sodass die Radierung als „not illustrated“ und „location undetermined“ verzeichnet ist. Ein Abdruck befindet sich in der Sammlung Waldburg-Wolfegg (wir danken Frau Dr. Joyce Zelen, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, für den freundlichen Hinweis). Prachtvoller, gratiger und metallisch schimmernder Abzug, mit leicht changierendem Plattenton, der ein delikates *sfumato* erzeugt. Mit feinem, gleichmäßigem Rand. Minimale Gebrauchsspuren, sonst vollkommenes Exemplar. Mit dem Sammlerstempel des Cabinet Brentano-Birckenstock (Lugt 345), „Il réunit, à partir de 1765, une collection de premier ordre d'estampes, de dessins, de livres et de tableaux“ (Lugt Bd. I, S. 60).

GIOVANNI BATTISTA FONTANA

(circa 1524 Verona – 1587 Innsbruck)

The Madonna with the Blessing Christ Child. Etching and engraving. 19.9 x 16 cm. 1573. Bartsch XVI, 216, 2. Watermark: Walking bear with tongue (Briquet 12308, from 1568).

During the early years he spent in Verona the painter, draughtsman and engraver, Giovanni Battista Fontana, was greatly influenced by Titian, Veronese and Giulio Romano. He went to Vienna in 1562 and was subsequently active in Innsbruck, where he was appointed court painter to Archduke Ferdinand of Austria in 1575. Bartsch and Passavant attribute a little over seventy prints to Fontana, most of which are etchings reworked with a burin.

The present depiction of the *Madonna with the Blessing Christ Child* is notable for its sound, vigorous etching style and the harmonious, cohesive nature of the composition. The tight hatching, which is deeply etched in places, produces flowing contours of the utmost delicacy. What enchants the viewer more than anything else, however, is the dignified intimacy of the scene and the simplicity of its conception. A sturdy tree trunk sketched with energetic lines and a simple wooden fence separate mother and child from the transparently treated landscape backdrop, thus harking back to the traditional theme of the *hortus conclusus*.

The print is of the utmost rarity. The authors of the Illustrated Bartsch were unable to confirm an impression in any public collection, as a consequence of which the etching is listed as "not illustrated" with its "location undetermined". However, one impression is kept in the collection Waldburg-Wolfegg (we thank Dr. Joyce Zelen, Rijksprentenkabinet, Amsterdam for the kind information). A superb, inky impression with a metallic gleam, with a slightly shimmering plate tone that creates a delicate *sfumato*. With fine, even margins. Minimal traces of handling, otherwise in impeccable condition. With the collector's stamp of the Cabinet Brentano-Birkenstock (Lugt 345), "Il réunit, à partir de 1765, une collection de premier ordre d'estampes, de dessins, de livres et de tableaux" (Lugt vol. I, p. 60).

7. ITALIENISCH
UM 1540–60

Bildnis Parmigianinos. Kupferstich. 23,5 x 21,5 cm. Wasserzeichen: Kardinalshut mit Kleeblatt (Woodward 237).

Bei dem vorliegenden Bildnis des Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, handelt es sich um ein äußerst seltenes Blatt, von dem wir nur ein weiteres Exemplar in der Sammlung des British Museum in London ausmachen konnten (Inv. W,1.1). Über die Autorschaft ist nichts bekannt, der Druck lässt sich anhand des Wasserzeichens auf um 1560 datieren. Möglicherweise gibt es ein gemaltes Selbstportrait Parmigianino wieder, wie es ein weiteres radiertes Bildnis des gleichen Typus' aus dem 19. Jahrhundert nahelegt, das mit „Le Parmesan pinx.t" und „Landon direx.t" bezeichnet ist. Der Pariser Radierer, Kunstkritiker und Verleger Charles-Paul Landon veröffentlichte es 1807 im 9. Band der Porträtsammlung *Galerie historique des hommes les plus celebres de tous les siecles et de toutes les nations* (Österreichische Nationalbibliothek, Inv. PORT_00006431_04). Die Drucke könnten in Zusammenhang mit einem Männerbildnis aus dem Umkreis Parmigianinos in Parma stehen (Complesso monumentale della Pilotta, Inv. GN354), dessen Gesichtszüge unserem Blatt stark ähneln, wenngleich die Gestaltung von Turban, Haaren und Kragen im Druck vereinfacht ist. Ganz ausgezeichneter klarer Abzug mit feinem Plattenton, oben rechts und unten mit Rändchen, links stellenweise minimal in die Darstellung geschnitten. In vorzüglicher Erhaltung.

ITALIAN SCHOOL
CIRCA 1540–60

Portrait of Parmigianino. Engraving. 23.5 x 21.5 cm. Watermark: Cardinal's hat with cloverleaf (Woodward 237).

This portrait of Francesco Mazzola, known as Parmigianino, is an extremely rare print, of which we were able to find just one other impression in the collection of the British Museum in London (inv. W,1.1). Nothing is known about the author of the work, which can be dated by means of the watermark to around 1560. It could be a reproduction of a painted self-portrait of Parmigianino – a possibility suggested by another etched portrait of the same type from the 19th century bearing the inscription "Le Parmesan pinx.t" and "Landon direx.t". This was published in 1807 by the Parisian etcher, art critic and publisher, Charles-Paul Landon, in the 9th volume of the collection of portraits entitled *Galerie historique des hommes les plus celebres de tous les siecles et de toutes les nations* (Österreichische Nationalbibliothek, inv. PORT_00006431_04). The prints may be related to the portrait of a man from the circle around Parmigianino in Parma (Complesso monumentale della Pilotta, inv. GN354), whose features strongly resemble those of the person on the present sheet, although the design of the turban, hair and collar is simplified in the print. A very fine, crisp impression with delicate plate tone, with thread margins on the right and at the bottom, trimmed into the image on the left. In excellent condition.

FRANC MA
PARMIGIANO

8. ITALIENISCH
UM 1560

Il trionfo de Carnavale nel paese de Cucagna. Kupferstich. 38,9 x 47,5 cm. G. Mori, A. Perin [Hrsg.], *Il mito del paese di Cuccagna. Immagini a stampa dalla Raccolta Bertarelli,* Pisa 2015, Kat. Nr. 06–02; Aurelio Rigoli, Annamaria Amitrano Savarese [Hrsg.], *Fuoco acqua cielo terra*, Vigevano 1995, Nr. 611, S. 438. Wasserzeichen: Stern über Wappenschild mit Tulpe (Woodward 124).

In dieser Darstellung nimmt der Fürst Karneval mit seinem Heer das Land der *Cuccagna* ein. Der italienische Begriff *Cuccagna* beschreibt eine ähnliche Vorstellung wie das Schlaraffenland im deutschen Sprachgebrauch oder das Luilekkerland im Niederländischen. Entstanden im Mittelalter, handelt es sich nicht nur um eine phantastische Vorstellung unendlicher Mengen von der Natur hervorgebrachter Nahrungsmittel, sondern auch um einen Ort der Freiheit von staatlich, gesellschaftlich oder religiös bedingten Einschränkungen und Zwängen. Der Überfluss, ewige Jugend, freie Liebe und das Ideal von Muße und Faulheit bestimmen das in weiter Ferne oder in der Phantasie gelegene Land der *Cuccagna*. Regiert wird es von Panigon, dem Faulsten unter den Bewohnern. Graphische Darstellungen der *Cuccagna*, die in der italienischen Literatur seit dem späten 15. Jahrhundert beschrieben wurde, traten seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auf. Im 17. Jahrhundert wandelte sich das Land der *Cuccagna* unter dem Einfluss der Gegenreformation in eine vereinfachte, primär kulinarische Phantasiewelt, Panigon wurde durch einen Koch ersetzt und zweihundert Jahre später war der topos überwiegend noch in der Kinderliteratur und -bilderwelt zu finden. Auch im italienischen Volksbrauch lebte die Idee im *albero della Cuccagna* fort.

Ikonographisch mischten sich in die Darstellungen vom Lande der *Cuccagna* auch Ideen der Verkehrten Welt oder des Karnevals, wie auch im vorliegenden Beispiel. Hier übernimmt *Signor Carnavale* die Herrschaft und lässt die Faulen vertreiben. Oben wird der auf einem Schwein reitende Panigon gefangen genommen, unten sehen wir denselben in einem Fass, daneben den neuen König Karneval, der ihn laut Beschriftung zum Tode verurteilt. In weiteren Einzelszenen werden die Reichtümer der *Cuccagna* von Figuren, die dem venezianischen Karneval, aber auch der Commedia dell'arte entstammen, geplündert – rechts eine Goldgrube durch *Pantalon* und *Stefanello*, links ein Berg aus Maccheroni durch die *Zani*, unten links machen sich die *Tedeschi* über das Meer griechischen Weines her.

Ein Blatt mit der gleichen Darstellung im Gegensinn wurde von Ferrando Bertelli in Venedig herausgegeben (Mori/Perin Nr. 06–03, Rigoli/Savarese Nr. 612), doch ist die Entstehungsabfolge nicht geklärt, ebenso wenig die Zuschreibung unseres Blattes. Eine weitere, sehr populäre Variante stammt von der Hand des Nicolò Nelli (tätig 1563–1579), welche durch zahlreiche Kopien große Verbreitung fand. Auch unser Blatt ist in einigen Sammlungen unter Nicolò Nelli verzeichnet, jedoch erscheint seine Autorschaft nicht eindeutig belegt. Ganz ausgezeichneter Abzug, oben und links mit schmalem Rändchen, rechts und unten auf die Einfassungslinie beschnitten. Die weißen Ränder alt angesetzt (Wasserzeichen des 16. Jh.), geglättete vertikale Mittelfalte und wenige Fältchen, geringfügige Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

IL TRIONFO DE CARNAVALE NEL PAESE DE CVCAGNA
Presa di Pannigon
Li cingari spoliano le gente che uonno in rotta
Rotta di Cucagnesi
Li Zani pigliano la grā montagna da i macheroni et la metteno a Sacco
La miniera de scudi posta a Sacco da Pantaloni et stefanello
IL Signor carnauale doppo la Vittoria
Fece giostrar nella quintana
Quest'è i zanuoi valent chei sborsadei
El formag machero e casoncei
mette in Ruina inpinde i budei
Cicco
Froscia
Antoni
Mare di Vino grecho Saccheggiato da Todeschi
Mirate Pannigon crudel vendetta
Preso da i mattacini de natolia
Quasi affogato nella maluagia
Sih erzandi lui come fusse Ciuetta
Fatto Re di Cucagna Carnauale
Fece bandir del Regno ogni poltrone
E condenando a morte panigone
Fece cantar di lui questi poeti
Gionto el grā carnaual nella Cucagna
Per cacciar di la fuor tutti i poltroni
Pase le squadre sue per la campagna
A i Zani dette a sacco i macheroni
Poi quel marche di greche i liti bagna
E un fiume di trebbian co i salzizoni
Li diede in preda a i franchi e buō Tedeschi
Che i fenno in mēn d'un hora arridi e secchi
Del pan onto et agli i matriciani
Feccero granfraccasso, e con grā fretta
Ma li francesi arditi, a i buon faggiani
E a li pastizzi dettero la stretta
Altri s'empier di scudi ambe le mani
Altri fecer delle Torte uendetta
Poi preso pannigon ch'ancor dormia
Lo affogorno nella maluagia

Presa di Pannigon
ucagnesi
IL Signor carnauale doppo la Vittoria
Fece giostrar nella quintana

8. ITALIAN SCHOOL
CIRCA 1560

Il trionfo de Carnavale nel paese de Cucagna. Engraving. 38.9 x 47.5 cm. G. Mori, A. Perin [ed.], *Il mito del paese di Cuccagna. Immagini a stampa dalla Raccolta Bertarelli*, Pisa 2015, cat. no. 06–02; Aurelio Rigoli, Annamaria Amitrano Savarese [ed.], *Fuoco acqua cielo terra*, Vigevano 1995, no. 611, p. 438. Watermark: star over escutcheon with tulip (Woodward 124).

In this scene the land of Cockaigne has been taken over by the carnival. The Italian word *cuccagna* describes a concept similar to that formulated in the German term *Schlaraffenland* (land of milk and honey) or in the Dutch term *Luilekkerland*. Mediaeval in origin, it comprises not merely the fanciful notion of infinite amounts of food provided by nature, but also a place free of any limitations and constraints imposed by state, society or religion. Abundance, eternal youth, free love and the ideal of leisure and laziness are the hallmarks of Cockaigne. A far distant land or a mere figment of the imagination, it is ruled by Panigon, the laziest of its inhabitants. *Cuccagna*, which had featured in Italian literature since the late 15th century, first appeared in prints towards the end of the 16th century. Under the influence of the Counter-Reformation in the 17th century, *cuccagna* underwent a transformation into a simplified fantasy world that was essentially culinary in character: Panigon was replaced by a cook and, two hundred years later, the theme was still to be found, primarily in children's literature and imagery. The idea also lived on in Italian folklore in the *albero della Cuccagna*.

In iconographic respects, depictions of the land of *cuccagna* came to incorporate ideas from a topsy-turvy world or from the carnival, as is the case in the present example. Here *Signor Carnavale* takes charge and has idlers driven out of the land. At the top Panigon, shown riding a pig, is taken prisoner, while at the bottom he appears again in a barrel, next to which sits the new Carnival King who, according to the inscription, condemns him to death. In other scenes *cuccagna*'s riches are being plundered by figures familiar from the Carnival in Venice and the commedia dell'arte: on the right a gold mine is exploited by *Pantalon* and *Stefanello* and on the left a mountain of macaroni is consumed by the *Zani*, while at the bottom left the *Tedeschi* (Germans) guzzle their way through a sea of Greek wine.

A print with the same depiction in reverse was published by Ferrando Bertelli in Venice (Rigoli/Savarese, p. 438, no. 612). However, it is not clear which print appeared first, nor is it certain who the author was. Another very popular variant is by the hand of Nicolò Nelli (active 1563-1579), which was widely disseminated through numerous copies. The present sheet is also listed in some collections under Nicolò Nelli, but his authorship does not appear to be clearly documented. A very fine impression, with thread margins at the top and on the left, trimmed to the framing line on the right and at the bottom. Mounted to the white margins (with a 16th century watermark), a smoothed vertical centrefold and few creases, minor ageing, otherwise in very good condition.

Io son fortuna buona, ho meco Amore,
Se mi conosci, ti farò signore.

9. MICHELE LUCCHESE

(auch Michele Grechi,
tätig zwischen 1534 und 1564 in Rom)

Allegorie des Glücks (Io son fortuna buona, ho mecco Amore, Se mi conosci, ti farò Signore). Kupferstich nach Baldassare Peruzzi. 24,9 x 18,8 cm. Bartsch XV, S. 369 (*Pièces faussement attribuées à Enée Vico*); nicht bei Nagler, Die Monogrammisten; Alessia Alberti, „Contributi per Michele Lucchese incisore“, in: *Rassegna di studi e di notizie/ Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli*, Bd. 37, Mailand, 2014–15, S. 68, Nr. 39.

Das faszinierende Blatt mit seiner ansprechenden Ikonographie wurde bereits von Adam von Bartsch unter der Kategorie *Pièces faussement attribuées à Enée Vico* beschrieben und mit einem anonymen Meister aus dem Umkreis Raphaels in Verbindung gebracht. Federico Hermanin wies 1908 als Erster darauf hin, dass die Rückenfigur des Kavaliers mit dem Pferde auf ein 1523 entstandenes Hauptwerk des Baldassare Peruzzi zurückgeht, das Fresko der *Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel* im Chor der Kirche Santa Maria della Pace in Rom. Derselbe Autor konstatierte bereits die Autorschaft Michele Lucchese, eine Zuschreibung, die mehr als ein Jahrhundert später von Alessia Alberti aus stilistischen Gründen bestätigt wurde.

Das prachtvolle, kompositorisch dichte und konzentrierte Blatt gehört zweifellos zu den besten Schöpfungen des Künstlers und ist ein Rarissimum. Die wuchtige, disziplierte Kupferstichtechnik schafft größte Plastizität und ist von einer urwüchsigen Kraft. Adam von Bartsch deutete die enigmatische Ikonographie folgendermaßen: „La fortune promettant à un jeune homme de le rendre heureux dans ses amours, s'il veut etre hardi et entreprenant ...“, kurz, die Welt gehört den Unverzagten und Liebenden! Links sehen wir die geflügelte Glücksgöttin, welche die Weltkugel trägt und einen kleinen Amor in ihren Armen hält. Von einem erhöhten Standpunkt aus blickt sie auf den lässig wartenden, feschen Kavalier hinunter, dessen entspannte Pose *Sprezzatura* verrät. Das Ganze atmet das profane Weltbild der Renaissance; die anmutige Darstellung ist gleichsam ein vollkommenes Sinnbild höfischer Eleganz und Bravour.

Der Name des Malers, Kupferstechers und Verlegers Michele Lucchese, auch Michele Grechi genannt, erscheint im Jahre 1534 zum ersten Mal im Verzeichnis der *Accademia di S. Luca* in Rom, 1551 ist er als Maler nachgewiesen. Lucchese fertigte vorwiegend Reproduktionsstiche nach prominenten Künstlern seiner Zeit, wie Raphael, Michelangelo, Polidoro da Caravaggio und Bandinelli an und allein schon aus diesem Grund haben seine Blätter einen nicht unbedeutenden dokumentarischen Wert. Sein zwischen 1547 und 1564 entstandenes druckgraphisches Œuvre wird im *Peintre-Graveur* des Adam von Bartsch nicht erwähnt und es war der vortreffliche Georg Kaspar Nagler, der in seinem zwischen 1858 und 1863 veröffentlichten Lexikon *Die Monogrammisten* das erste kritische Verzeichnis der Kupferstiche Luccheses veröffentlichte. Von eminenter Seltenheit: Wir konnten lediglich drei weitere Exemplare in der Biblioteca Palatina – Raccolta Ortalli, Parma, dem Istituto Nazionale per la Grafica, Rom und der Graphischen Sammlung Albertina, Wien nachweisen. Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher und toniger Druck mit delikatem Plattenton. Mit breitem Rand. Leichte Gebrauchs- und Altersspuren, ansonsten in vorzüglicher Erhaltung.

9. MICHELE LUCCHESE

(also Michele Grechi,
active between 1534 and 1564 in Rome)

Allegory of Happiness (Io son fortuna buona, ho mecco Amore, Se mi conosci, ti farò Signore). Engraving after Baldassare Peruzzi. 24.9 x 18.8 cm. Bartsch XV, p. 369 (*Pièces faussement attribuées à Enée Vico*); not in Nagler, Die Monogrammisten; Alessia Alberti, *Contributi per Michele Lucchese incisore,* in: Rassegna di studi e di notizie / Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, vol. 37, Milan, 2014–15, p. 68, no. 39.

Adam von Bartsch supplied a description of this fascinating print with its attractive iconography, which he placed in the category of *Pièces faussement attribuées à Enée Vico*, associating it with an anonymous master from the circle around Raphael. In 1908, Federico Hermanin was the first to point out that the back figure of a cavalier with his horse has its origins in a masterpiece by Baldassare Peruzzi - the fresco entitled *The Presentation of the Virgin Mary in the Temple* in the choir of the Church of Santa Maria della Pace in Rome. Hermanin also established that the work was by Michele Lucchese, an attribution that Alessia Alberti was able to confirm on stylistic grounds over a century later.

This superb, concentrated print with its dense composition is undoubtedly one of the artist's best inventions and is extremely rare. The vigorous, disciplined engraving technique conveys a sense of great strength and gives the work a pronounced three-dimensional quality. Adam von Bartsch interpreted the enigmatic iconography as follows: "La fortune promettant à un jeune homme de le rendre heureux dans ses amours, s'il veut etre hardi et entreprenant ...". In short, the world belongs to the undaunted and the loving! On the left stands the winged goddess of happiness who holds a globe and a little Amor in her arms. From her raised vantage point she looks down at the casually waiting, dashing young cavalier, whose relaxed pose radiates *sprezzatura*. The work as a whole evokes the profane world view of the Renaissance; the charming scene provides a perfect symbol of courtly elegance and gallantry, as it were.

The name of the painter, engraver and publisher, Michele Lucchese, appears for the first time in 1534 in the register of the *Accademia di San Luca* in Rome, and there is written proof that he was a painter in 1551. Lucchese mostly made reproductive engravings after prominent artists of his time, such as Raphael, Michelangelo, Polidoro da Caravaggio and Bandinelli, and for this reason alone his prints are of considerable documentary value. His printed oeuvre, which arose between 1547 and 1564, is not mentioned in Adam von Bartsch's *Peintre-Graveur* and it was the distinguished Georg Kaspar Nagler who in his lexicon *Die Monogrammisten*, issued between 1858 and 1863, published the first critical catalogue of Lucchese's engravings. The work is of eminent rarity. We were able to locate just three other impressions: in the Biblioteca Palatina – Raccolta Ortalli in Parma; the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome; and the Graphische Sammlung Albertina in Vienna. A very fine, contrasting and tonal impression with delicate plate tone. With wide margins. Slight traces of handling and minor ageing, otherwise in impeccable condition.

Aues Romule quarū auspicio
Roma condita
MD LIII
M.L.

10. MICHELE LUCCHESE

Romulus, welcher die Geier befragt. Kupferstich. 26,6 x 22,1 cm. 1553. Brulliot 12; Nagler, Die Monogrammisten, IV, 624, 8; Alberti 15 II.

In der älteren Literatur wurde als Vorlage ein antikes Basrelief angenommen, in Wirklichkeit geht die Komposition jedoch auf ein verlorengegangenes Fresko des Polidoro da Caravaggio zurück, das laut Alberti die Fassade der *Casa dei Buonauguri* an der Piazza Santa Chiara in Rom schmückte. Die gleiche Opferszene erscheint auch auf einer Zeichnung aus dem berühmten Polidoro-Album in der Fondation Custodia in Paris (James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection, Volume II Polidoro Album,* Paris 1983, S. 38, Fol. 58, Abb. 66). Bei diesem Album handelt es sich um eine Sammlung von 57 Zeichnungen nach Fassadenmalereien Polidoros und seines Gehilfen Maturino, die im späten 16. Jahrhundert kompiliert wurde. Wenngleich es sich nicht um eigenhändige Zeichnungen Polidoros handelt, so vermittelt das kostbare Ensemble doch einen einmaligen Überblick über die Dekorationsmalerei jenes Künstlers und die thematische Bandbreite seines Schaffens, welche eine Vielzahl an Sujets aus der Mythologie und der antiken römischen Geschichte umfasst. Entgegen Albertis Verortung des Reliefs führt James Byam Shaw aus, dass die Komposition die äußere linke Seite des verlorenen Niobidenfrieses an der Fassade des römischen Palazzo Milesi wiedergibt, den Polidoro 1526 ausgeführt hat.

Luccheses Darstellung ist in einer rudimentären, treffsicheren und auf größte Ökonomie bedachten Kupferstichtechnik ausgeführt, die eine bemerkenswerte Spontaneität atmet. Die weißen unbehandelten Papierstellen erzeugen eine flimmernde Lichtwirkung und verleihen der antiken Szene Transparenz und Leichtigkeit. Im Vergleich zu dem höchst beweglichen und freien Duktus der Zeichnung aus dem Polidoro-Album wirkt Luccheses Auffassung statischer und monumentaler. Bereits Nagler wies auf die große Seltenheit des Kupferstiches hin. Wir konnten lediglich fünf weitere Exemplare im British Museum, London, der Staatlichen Graphischen Sammlung, München, der Biblioteca Palatina - Raccolta Ortalli, Parma, dem Istituto Nazionale per la Grafica, Rom und dem Escorial, Real Collección de Estampas nachweisen. Ganz ausgezeichneter, gratiger und kontrastreicher Druck mit breitem Rand an drei Seiten, links mit schmalem Rand. Leichte Altersspuren, geringfügig fleckig und vergilbt, ein brauner Tintenfleck im unteren weißen Rand, sonst vollkommenes, unbehandeltes Exemplar.

MICHELE LUCCHESE

Romulus Consults the Vultures. Engraving. 26.6 x 22.1 cm. 1553. Brulliot 12; Nagler, Die Monogrammisten, IV, 624, 8; Alberti 15 II.

In the older literature it was assumed that this work had its origins in an ancient bas-relief, but in fact it is based on a lost fresco by Polidoro da Caravaggio which, according to Alberti, adorned the facade of the Casa dei Buonauguri on the Piazza Santa Chiara in Rome. The same sacrificial scene also appears on a drawing in the famous Polidoro album in the Fondation Custodia in Paris (James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection, Volume II Polidoro Album,* Paris 1983, p. 38, fol. 58, fig. 66). This album comprises a collection of fifty-seven drawings after façade paintings by Polidoro and his assistant Maturino that was compiled in the late 16th century. While these are not Polidoro's own drawings, the valuable collection nevertheless provides a unique overview of the artist's decorative paintings and the wide range of themes he addressed in his work, which encompasses a multitude of subjects from the world of mythology and ancient Roman history. James Byam Shaw, notes that, contrary to Alberti's idea, the composition reproduces the outer left-hand section of the lost Niobid frieze on the facade of the Palazzo Milesi in Rome that Polidoro created in 1526.

Lucchese has depicted the scene using a rudimentary, precise, highly economical engraving technique that radiates a remarkable spontaneity. The untreated white paper spots produce a shimmering luminous effect and imbue the classical scene with transparency and lightness. Compared to the extremely free and lively style apparent in the drawing from the Polidoro album, Lucchese's work is more static and monumental in its approach. Nagler noted that the engraving is very rare. We were able to establish just five other impressions: in the British Museum in London; the Staatliche Graphische Sammlung in Munich; the Biblioteca Palatina - Raccolta Ortalli in Parma; the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome; and the Escorial, Real Colleción de Estampas, in Spain. A very fine, inky and contrasting impression with wide margins on three sides, with a narrow margin on the left. Minor ageing, slightly stained and discoloured, a brown ink spot in the bottom white margin, otherwise in perfect, unrestored condition.

11. GERRIT PIETERSZ.

(1566 – vor 1616, Amsterdam)

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Radierung. 21,6 x 26,5 cm. 1593. Wurzbach 1; Burchard 4; Hollstein 4 II. Wasserzeichen: Wappen des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg (ähnlich Briquet 1987, 1989, um 1593–96).

Das druckgraphische Œuvre des Gerrit Pietersz., das nur sechs Radierungen zählt, nimmt eine einzigartige Stellung im Spektrum der niederländischen Graphik des Manierismus ein. Pietersz. war in den 1580er Jahren Schüler des Cornelis van Haarlem in der gleichnamigen Stadt und verkehrte dort im Kreis des Hendrick Goltzius und Carel van Mander. 1593 siedelte er nach Antwerpen über, lebte und arbeitete anschließend mehrere Jahre in Rom, um sich dann um 1600 endgültig in Amsterdam niederzulassen. Stilistisch unterscheiden Pietersz.' Radierungen sich grundlegend von der von Hendrick Goltzius initiierten und zum damaligen Zeitpunkt vorherrschenden Kupferstichtechnik, dem sogenannten Goltzius-Stil, mit ihrem markanten System von anschwellenden Einzellinien. Vielmehr erinnert die ungemein freie und spontane Technik an die Radierungen des Bartholomäus Spranger, der um 1589 drei stilistisch vergleichbare Blätter schuf. Bezeichnend für Spranger wie auch Pietersz. ist der betont experimentelle Charakter ihrer Radierkunst. Es handelt sich um Versuche fast privaten Charakters, die dazu dienten, das Medium der Radierung in seiner Vielfalt an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten näher zu erforschen. Es ist daher anzunehmen, dass nie größere Auflagen zustandekamen.

Die eindrucksvolle Komposition zeichnet sich durch ihre kühne Abstrahierung und Reduktion auf das Wesentliche aus. Die Madonna ist in einem bemerkenswert lockereren und flüssigen Zeichenduktus wiedergegeben, während der hl. Josef direkt neben Maria positioniert ist und seinen Kopf in andächtiger und fürsorglicher Betrachtung zu ihr herunterneigt. Eine schwere, wallende Draperie trennt die kompakte Figurengruppe vom Hintergrund; rechts öffnet sich der Blick auf eine Landschaft, die mit einzelnen, virtuosen Strichen angedeutet ist. Prachtvoller, gegensatzreicher und prägnanter Druck mit zahlreichen Wischkritzeln und schönem Plattenton, die Hilfslinien für die Schrift deutlich sichtbar. Auf einem warm patinierten Papier mit zeitgenössischem Wasserzeichen gedruckt, mit gleichmäßigem Rand um die stellenweise gratig druckende Plattenkante. Das von Hollstein beschriebene Exemplar des ersten Druckzustands, vor der Adresse von Starterus, das sich im Rijksprentenkabinet in Amsterdam befindet, ist wohl ein Unikum; Drucke des zweiten Etats stellen ebenfalls eine absolute Rarität auf dem Graphikmarkt dar. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhaltenes Exemplar.

GERRIT PIETERSZ.

(1566 – before 1616, Amsterdam)

The Rest on the Flight to Egypt. Etching. 21.6 x 26.5 cm. 1593. Wurzbach 1; Burchard 4; Hollstein 4 II. Watermark: Arms of Duchy of Brunswick-Lüneburg (similar to Briquet 1987, 1989, circa 1593–96).

The printed oeuvre of Gerrit Pietersz, which consists of only six etchings, assumes a unique role within Dutch mannerist printmaking. During the 1580s, Pietersz was a student of Cornelis van Haarlem in the city of the same name and was part of the circle around Hendrick Goltzius and Karel van Mander. In 1593 he moved to Antwerp and subsequently spent a few years in Rome before finally settling in Amsterdam around 1600. Stylistically, Pietersz's etchings are very different from the common engraving style introduced by Goltzius and characterized by a rigid system of individual swelling lines. Pietersz's very free and spontaneous technique is much more reminiscent of etchings by Bartholomäus Spranger, who created three comparable prints in 1589. Both Spranger's and Pietersz's etchings are characterized by their experimental nature. These are attempts of an almost private nature, which served to explore the medium of etching and its artistic possibilities. It is likely that no larger editions were ever printed.

The impressive composition of this exceedingly rare etching is remarkable as a result of its daring simplification of forms and reduction to the essential. The figure of the Madonna is rendered in loose, fluid lines, while Joseph rests right next to her and bows his head in a contemplative, solicitous pose. Heavy, flowing draperies separate the figure group from the background; on the right, the view opens onto a landscape, which is masterly defined by only a few lines. A superb, differentiated and strong impression with many wiping scratches and a beautiful plate tone, the auxiliary lines for the inscriptions clearly visible. Printed on a warmly patinated paper with a contemporary watermark, with even margins around the partly inky plate mark. The impression of the first state before the address of Starterus described by Hollstein, which is in the Rijksprentenkabinet in Amsterdam, is probably unique. Impressions of the second state are also extremely rare on the print market. Minor ageing, otherwise in mint condition.

Joannes ſtarterus ex.
1593
Quid mortem Infanti moliris percitus ira
An metuis regno ſaeue Tyranne tuo
Falleris ah demens non haec inferna requirit
Qui dare quando libet regna superna poteſt

12. HANS ROTTENHAMMER DER ÄLTERE

(1564 München – 1625 Augsburg)

Callisto. Federzeichnung in Braunschwarz über Kreide, graubraun laviert. 17 x 9,5 cm. Alt bezeichnet in brauner Feder: „Rotenamer".

Die Nymphe Callisto (altgriechisch für die „Schönste") hatte der Jagdgöttin Diana Keuschheit gelobt. Sie brach ihr Gelübde als Jupiter sich ihr in der Gestalt der Diana näherte und sie begattete. Als Diana daraufhin ihre Schwangerschaft entdeckte, wurde sie verstoßen und von Juno, der eifersüchtigen Gattin Jupiters, in eine Bärin verwandelt. Daraufhin erhob Jupiter Callisto zum Sternbild „Großer Bär". Diese vieldeutige Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* (Bd. II, S. 401–532) – handelte es sich nicht vielmehr um eine Vergewaltigung als eine Verführung? – erfreute sich in der Malerei des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Tizians ikonische, um 1566 entstandene Fassung dieses Lehrstücks von Eros und Eifersucht befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Auch Rottenhammer setzte sich während seiner Schaffenszeit mehrfach mit diesem Sujet auseinander, so beispielweise auf einem 1602 entstandenen Gemälde in Kopenhagen (Statens Museum for Kunst) und auf einem Bild in Brüssel (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). In beiden Fassungen ist Callisto stehend an zentraler Stelle der Komposition dargestellt, während sie verschämt mit der rechten Hand ihr Geschlecht bedeckt.

Unsere Zeichnung dürfte dem Spätwerk Rottenhammers angehören und ist in einem sehr treffsicheren und flüssigen Duktus behandelt. Das Blatt ist von einer italianisierenden Eleganz und Grazie getragen. Mit feinem psychologischen Gespür ist die Schüchternheit der anmutigen jungen Frau charakterisiert. Mit der rechten Hand tastet sie nach dem Umhang der ihre Nacktheit verhüllte. Die devote Neigung ihres Hauptes, ihre leicht vorüber gebeugte Haltung und die Torsion des Unterleibes suggerieren Scham, innere Aufwühlung und Resignation.

HANS ROTTENHAMMER THE ELDER

(1564 Munich – 1625 Augsburg)

Callisto. Pen and brownish-black ink over chalk, greyish-brown wash. 17 x 9.5 cm. "Rotenamer" inscribed in pen and brown ink in an old hand.

The nymph Callisto (ancient Greek for "most beautiful") promised Diana, the goddess of hunting, that she would remain a virgin. However, she broke her vow when Jupiter approached her in the guise of Diana and slept with her. When Diana later discovered that she was pregnant, she was cast out and turned into a bear by Juno, Jupiter's jealous wife. Jupiter subsequently placed Callisto among the stars to form the Great Bear constellation. This ambivalent account from Ovid's *Metamorphoses* (vol. II, pp. 401–532) – was it not a case of rape rather than seduction? – proved highly popular among 16th century painters. Titian's iconic version of this didactic work of erotic love and jealousy that he painted around 1566 is now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Rottenhammer explored the subject several times in the course of his artistic career, for instance in a painting he made in 1602, which is now in Copenhagen (Statens Museum for Kunst) and in a picture in Brussels (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). In both these versions Callisto is shown standing at the centre of the composition coyly covering her private parts with her right hand.

The present fluid and very accurate drawing full of Italianate grace and elegance probably arose during Rottenhammer's late period. The coyness shown by the winsome young woman is rendered with fine psychological sensitivity. With her right hand she reaches for the mantle that hid her nakedness. The deferential forward inclination of her head, her slightly bent posture and the twisting of her abdomen evoke her sense of shame, inner turmoil and resignation.

Rotenamer

13. VENTURA SALIMBENI
(genannt *Bevilacqua*, 1568–1613, Siena)

Die Taufe Christi. Radierung. 57,2 x 43,5 cm. 1589. Bartsch XVII, 192, 5.

Das seltene und ungemein eindrucksvolle Blatt besticht sowohl durch sein monumentales Format als auch durch seine technische Finesse und gilt als das unbestrittene Meisterwerk im druckgraphischen Schaffen Salimbenis. Bartsch verzeichnet eine kleine Werkgruppe von insgesamt sieben Radierungen, die zwischen 1589 und 1594 entstanden sind. Die *Taufe Christi* ist das früheste Blatt des Sieneser Meisters und eine machtvolle Demonstration seiner künstlerischen Ambitionen. Die Radierung zeichnet sich durch eine souveräne, bemerkenswert freie Radiertechnik aus, die subtile Übergänge schafft. Mit flotten, treffsicheren Strichen sind die zahlreichen antikisierenden Bauten im Hintergrund und die sich dahinter erstreckende hügelige Landschaft skizziert. Der Künstler bedient sich gekonnt des Prinzips der Stufenätzung, welche ein flimmerndes Clairobscur und eine reich variierte Liniendichte erzeugt. Das prägende Beispiel Federico Baroccis muss hier richtungweisend gewirkt haben. Hervorzuheben ist weiter Salimbenis höchst originelle Ikonographie. Die in Rückenansicht gesehenen, nackten badenden Männer und Jünglinge, die in unterschiedlichsten Posen dargestellt sind, geben dem sakralen Ereignis eine ungemein dynamische, fast profane und alltägliche Note. Sicher hat Salimbeni das Motiv der badenden Soldaten aus Michelangelos *Schlacht bei Cascina* vor Augen gehabt, das durch einen berühmten Kupferstich des Agostino Veneziano (Bartsch XIV, 318, 423) Verbreitung fand. Der Figurenstil schließt sich stilistisch jedoch nahtlos an die überlieferten Aktzeichnungen Salimbenis an.

Die Inschrift nennt den Künstler als Inventor und Verleger der Komposition, jedoch dürfte das rechts unten sichtbare Monogramm von Ambrogio Brambilla einen Hinweis darauf sein, dass Letzterer dem noch unerfahrenen Radierer Salimbeni technischen Beistand geleistet hat, indem er den Ätzgrund vorbereitete und den Ätzvorgang überwachte, während Ventura für die Zeichnung zuständig war (Sue Welsh Reed, „Ventura Salimbeni", in: *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*, Boston 1989, Kat. Nr. 45, S. 98–100). Ausgezeichneter, fein abgestufter und nuancierter Druck mit der Einfassungslinie. Geglättete horizontale und vertikale Faltspuren verso, diese recto kaum sichtbar; verso leicht fleckig und stockfleckig, zwei fachmännisch geschlossene Einrisse im rechten Rand, weitere kleine Ausbesserungen, sonst, auch in Abetracht der Größe des Blattes, sehr gutes Exemplar.

VENTURA SALIMBENI
(known as *Bevilacqua*, 1568–1613, Siena)

The Baptism of Christ. Etching. 57.2 x 43.5 cm. 1589. Bartsch XVII, 192, 5.

This rare and exceptionally impressive print, the outstanding features of which are its monumental format and technical finesse, is considered to be the undisputed masterpiece in Salimbeni's printed oeuvre. Bartsch records a small group of seven etchings produced between 1589 and 1594, *The Baptism of Christ* being the earliest work by the Sienese master and a powerful illustration of his artistic ambitions. The etching is distinguished by the masterful, astonishingly free technique that produces subtle transitions. The numerous classical-style buildings in the background and the hilly landscape beyond have been sketched with rapid, precise strokes of the needle. The artist makes skilful use of stage biting to create a shimmering chiaroscuro and richly varied linework. The pioneering example of Federico Barocci must have set new standards in this respect. Also worthy of special mention is Salimbeni's highly original iconography. The youths and adult men bathing in the nude are shown from behind in very different poses, thereby injecting into the sacred event an everyday, almost profane element of extraordinary vitality. Salimbeni undoubtedly had in mind the bathing soldiers in Michelangelo's *Battle of Cascina*, a work that was well known thanks to the famous engraving by Agostino Veneziano (Bartsch XIV, 318, 423). In stylistic respects, however, the figures are very close to the nude drawings by Salimbeni that have survived.

The inscription names the artist as the inventor and publisher of the composition. However, the fact that Ambrogio Brambilla's monogram is visible at the bottom right probably indicates that the latter provided Salimbeni, who lacked experience as an etcher, with the requisite technical assistance in preparing the etching ground and monitoring the etching process, while Salimbeni himself was responsible for the drawing (Sue Welsh Reed, "Ventura Salimbeni", in: *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*, Boston 1989, cat. no. 45, pp. 98–100).
A fine, nuanced and subtly differentiated impression with the framing line. Several flattened horizontal and vertical folds on the verso, barely visible on recto; soiling and scattered foxing on the verso, two skilfully repaired tears along the right edge, other minor repairs, otherwise in good condition, also in view of the size of the sheet.

Ventura Salimbeni Senen
Inventor et Cscudet 1589

14. ENEA VICO

(1523 Parma – 1567 Ferrara)

zugeschrieben. *Illustrium Iureconsultorum Imagines*. 24 Kupferstiche und Titelblatt, alt gebunden in Pergamenteinband. 22,5 x 16,5 cm bzw. 22 x 16 cm. 1566. Eugene Dwyer, „Marco Mantova Benavides e i Ritratti di Giureconsulti illustri“, in: *Bollettino d'arte*, Bd. 6, 64, 1990, S. 59–70; Alessia Alberti, „La raccolta lafreriana di ritratti della Biblioteca Trivulziana“, in: *Libri e documenti/Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana*, Mailand, 2019, S. 75–112. Wasserzeichen: Vogel im Kreis mit Krone (Woodward 54).

Die *Illustrium Iureconsultorum Imagines*, eine Portraitsammlung herausragender Rechtsgelehrter der Renaissancezeit, ließ der in Padua ansässige Marco Mantova Benavides (1491–1582) stechen, selbst prominenter Jurist, Kunstsammler und Patron. Der Kupferstichzyklus erschien 1566 bei Antonio Lafreri in Rom. Das Werk steht in der Tradition von Bildnissammlungen ruhmreicher Personen, die seit der Hochrenaissance nicht mehr nur Souveränen und militärisch herausragenden Personen gewidmet wurden, sondern zunehmend auch Gelehrte und Künstler zeigten, oder nach weiteren spezifischen Themenschwerpunkten zusammengestellt wurden. Das Portraitbuch der Renaissance als Ausdruck des frühneuzeitlichen Individualismus erlebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts seine Blütezeit.

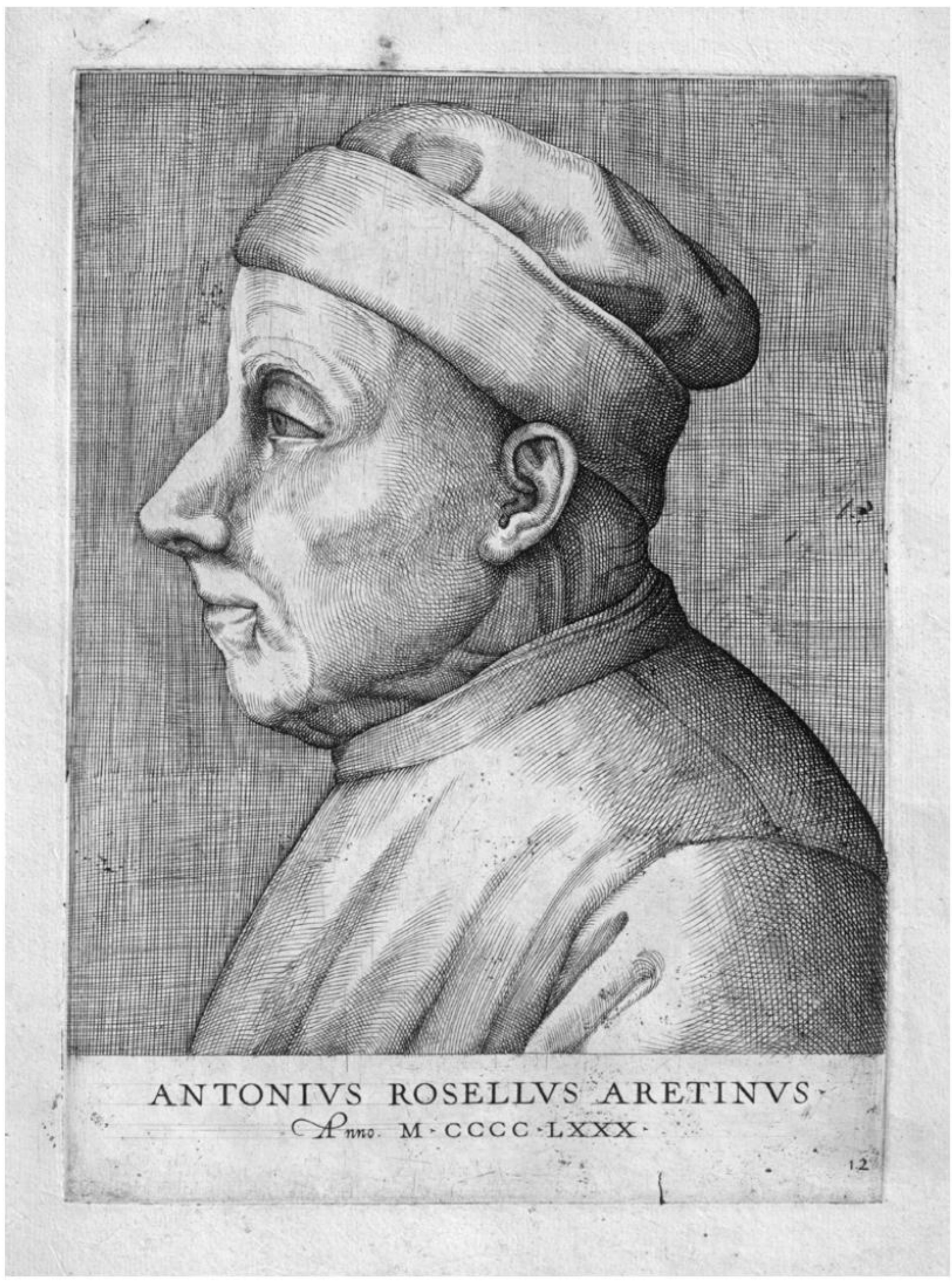
Benavides hatte neben juristischen Traktaten und Kommentaren auch eine bio-bibliographische Schrift über bedeutende Rechtsgelehrte veröffentlicht, zu der die *Iureconsultorum Imagines* vermutlich als ein bildliches Ergänzungswerk gedacht waren.

Die Vorlagen für die Porträts stammten, so ist auf dem Titelblatt zu lesen, „ex musaeo Marci Mantuae Benavidij“. So geben viele der Blätter Gemälde aus der Sammlung des Benavides wieder, andere entstanden nach Grabmälern und Medaillen. Schon im Jahr nach ihrem Erscheinen stach Nicolò Nelli die Bildnisse im Gegensinn nach (vgl. Albertina Inv. It/I/35/31–37), eine weitere Sammlung von *Iureconsulti* des Benavides wurde 1570 in Venedig veröffentlicht. Die breite Rezeption der Bildnissammlung wird durch Stiche und Holzschnitte belegt.

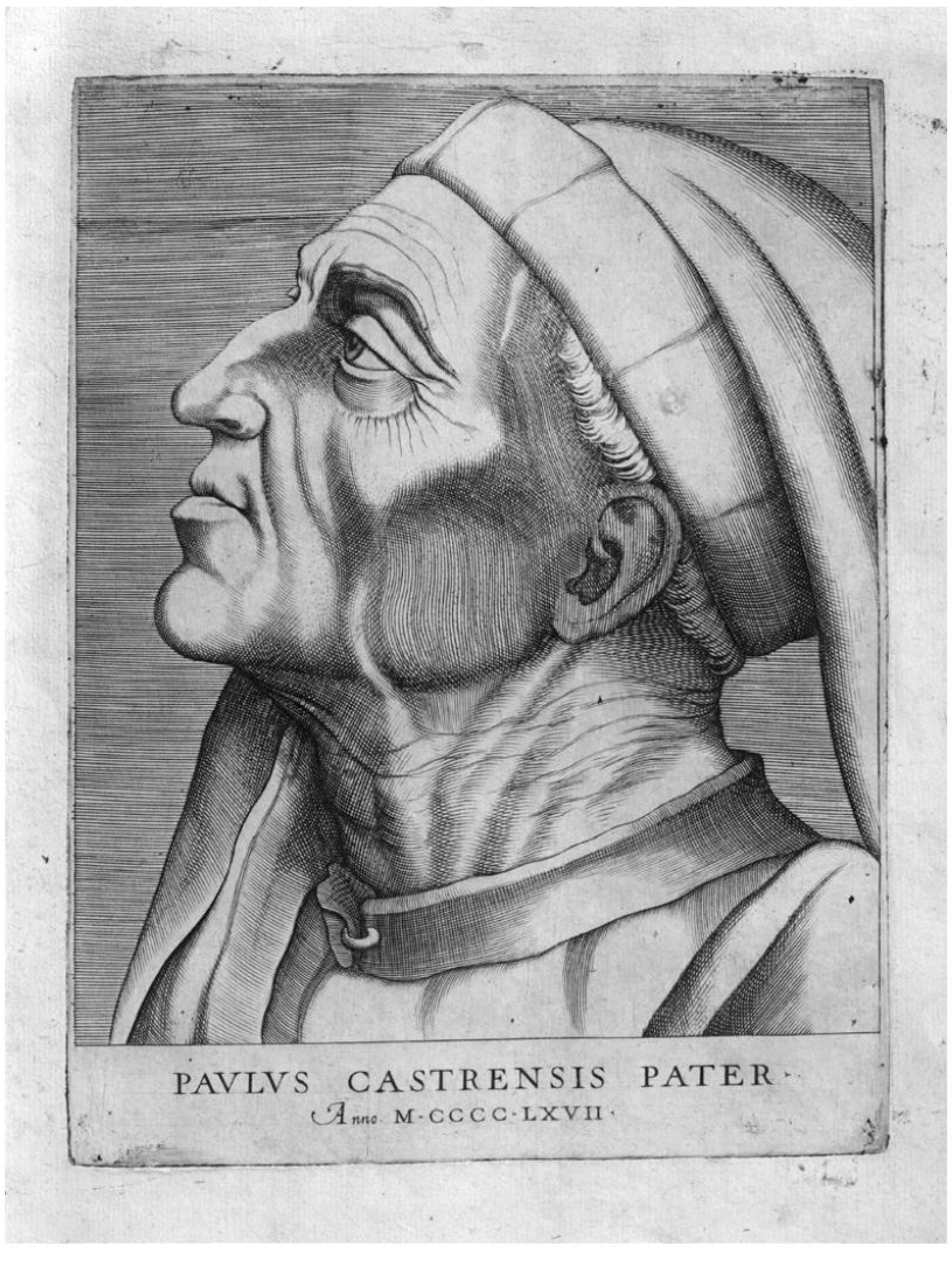
Es besteht Uneinigkeit über die Frage, wer die Bildnisse gestochen hat. Enea Vico, dem sie in der Vergangenheit vollständig zugeschrieben wurden, kommt zweifellos als Autor der Überzahl der Blätter in Betracht, dennoch dürften mehrere Stecher an der Realisierung des Zyklus beteiligt gewesen sein. Einzelne Bildnisse bestechen durch ihre stupende Expressivität und Lebensnähe, deren höchst verfeinerte Stichtechnik eine große Weichheit und Stofflichkeit sowie Sensibilität in der Auffassung vermittelt. Ein Arbeitskontakt zwischen Vico, Benavides und Lafreri ist zudem für ein Blatt des *Speculum* mit der Skulpturenreproduktion des *Herkules Benavides* nachgewiesen.

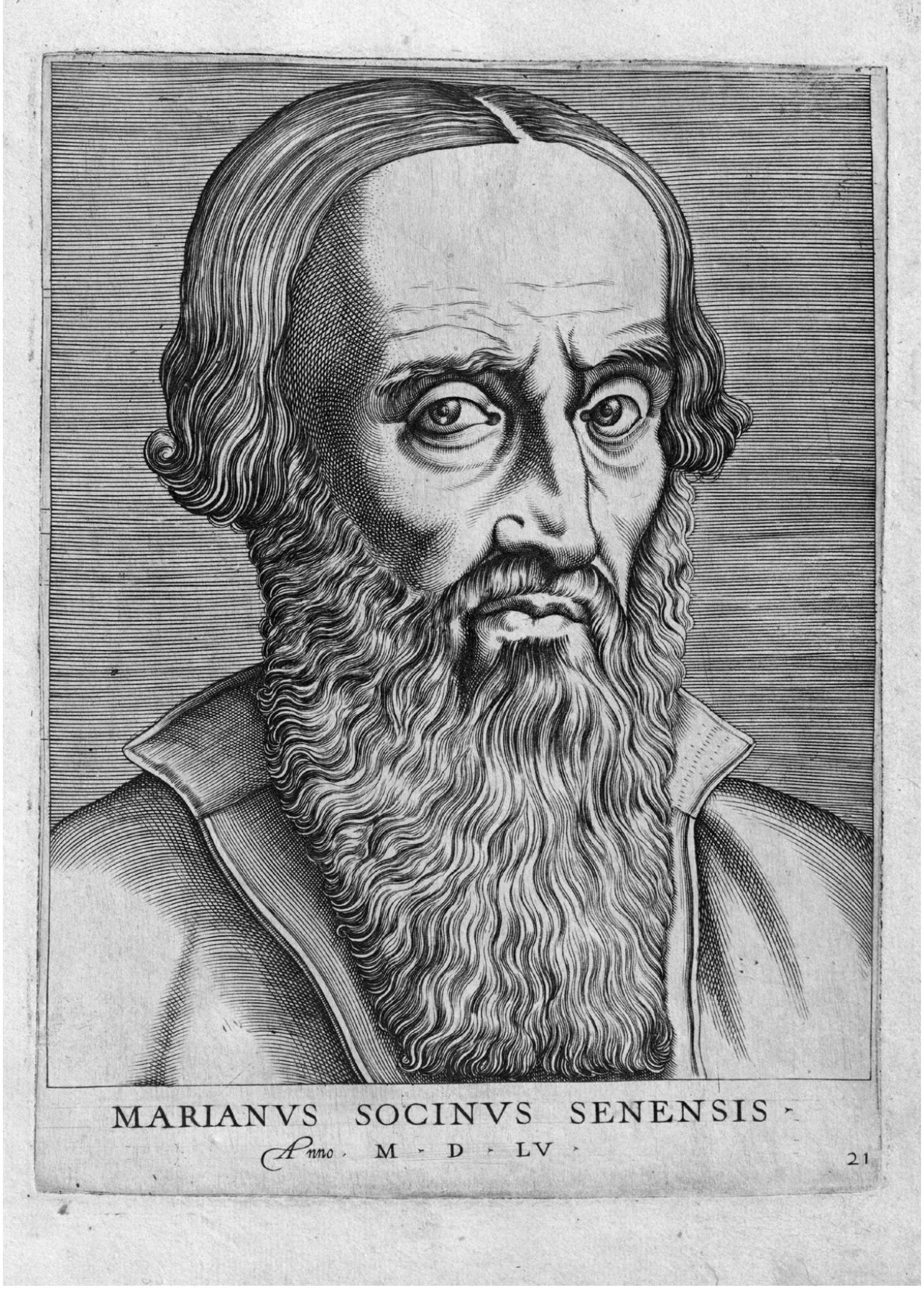
Jeweils zwei Platten sind auf einen Bogen gedruckt, die Bögen in drei Faszikel, diese in einen Pergamentumschlag gebunden. Tafel 16 ist einzeln zwischen 4 und 5 eingefügt. Prachtvolle, tonige und kontrastreiche Frühdrucke mit dem vollen Rand. Minimal gebräunt und wellig, ein Wurmgang in Tafel 11, dem Alter entsprechende geringfügige Handhabungsspuren, ansonsten in vorzüglicher, originaler Erhaltung und vollständig von eminenter Seltenheit.

BARTOLVS SAXOFERRATENSIS
Anno M·CCCXLVII·
3


ANTONIVS ROSELLVS ARETINVS·
Anno. M·CCCC·LXXX·
12

BARTHOLOMAEVS VRBINAS PATAVINVS·
Anno M·D·V·
24


PAVLVS CASTRENSIS PATER·
Anno M·CCCC·LXVII·
3


MARIANVS SOCINVS SENENSIS ·
Anno · M · D · LV ·
21

14. ENEA VICO

(1523 Parma – 1567 Ferrara)

attributed. *Illustrium Iureconsultorum Imagines*. 24 engravings plus title page in an old parchment binding. 22.5 x 16.5 cm or 22 x 16 cm. 1566. Eugene Dwyer, *Marco Mantova Benavides e i Ritratti di Giureconsulti illustri*, in: Bollettino d'arte, vol. 6, 64, 1990, pp. 59–70; Alessia Alberti, *La raccolta lafreriana di ritratti della Biblioteca Trivulziana*, in: Libri e documenti/Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milan, 2019, pp. 75–112. Watermark: Bird in circle with crown (Woodward 54).

The *Illustrium Iureconsultorum Imagines*, a collection of portraits of outstanding legal scholars from the Renaissance period, was engraved at the behest of Marco Mantova Benavides (1491–1582), a resident of Padua who was a prominent lawyer, art collector and patron of the arts. The series of engravings was published by Antonio Lafreri in Rome in 1566. The work follows in the tradition of portrait collections of famous people which, ever since the High Renaissance, included not just sovereigns and outstanding military figures, but increasingly also scholars and artists or were compiled in accordance with certain other themes. The Renaissance portrait book as an expression of early modern individualism had its heyday in the second half of the 16th century.

In addition to legal treatises and commentaries Benavides published a bio-bibliographical work on important legal scholars, to which the *Iureconsultorum Imagines* were presumably intended as a pictorial supplement. As stated on the title page, the designs for the portraits came "ex musaeo Marci Mantuae Benavidij". Thus many of the sheets reproduce paintings from the Benavides collection while others are modelled on gravestones and medals. Less than a year after they were published Nicolò Nelli reproduced them as engravings in reverse (cf. Albertina inv. It/I/35/31–37); a further collection of *Iureconsulti* by Benavides was published in Venice in 1570. Engravings and woodcuts illustrate the broad reception accorded to the portrait collection.

There is disagreement as to who engraved the portraits. Enea Vico, to whom they were attributed in their entirety in the past, can undoubtedly be considered the author of the majority of the prints. However, it is likely that several engravers were involved in executing the series. Individual portraits are distinguished by their astounding expressiveness and realism; the supremely refined engraving technique used gives them a great softness, materiality and sensitivity of expression. Moreover, there is documentary proof of cooperative endeavours involving Vico, Benavides and Lafreri in connection with a sheet of the *Speculum* with the sculptural reproduction of *Hercules Benavides*.

Two plates are printed on each sheet, the sheets in three fascicles bound in a parchment cover. Plate 16 is inserted separately between plates 4 and 5. Superb, tonal and contrasting early impressions with the full margins. Minor discolouring and unevenness, a wormhole in plate 11, slight traces of handling commensurate with their age, otherwise in excellent, pristine condition and of eminent rarity throughout.

15. GIUSEPPE DIAMANTINI
(1621–1705, Fossombrone)

Der tote Christus mit zwei Engeln. Radierung. 20 x 15,3 cm. Nach 1663. Bartsch 56; Le Blanc 6; Andresen 3; Baroni 9.

Giuseppe Diamantini zählt zu den führenden venezianischen Radierern der zweiten Hälfte des *Seicento*, obwohl er aus Fossombrone in den Marken stammte. Ausgebildet in Bologna, wo er bei Giovanni Andrea Sirani in die Lehre ging und vom Vorbild Simone Cantarinis wesentlich geprägt wurde, ließ sich Diamantini um 1662 in Venedig nieder, wo er fast sein ganzes Leben als Maler und Radierer tätig sein sollte. Diamantini schuf ein recht umfangreiches druckgraphisches Œuvre, das durch seinen ungestümen, spontanen Duktus und die malerische, atmosphärische Wirkung besticht. Viele seiner Blätter erschienen in sehr kleinen Auflagen, was auch die Seltenheit der vorliegenden Radierung erklärt. Diamantinis künstlerische Handschrift ist von großer Individualität und leicht erkennbar. Aller Wahrscheinlichkeit nach radierte der Künstler seine Kompositionen ohne Vorzeichnung direkt auf die Kupferplatte. Die Linienführung ist entsprechend frei und beschwingt und verzichtet auf Detailreichtum zugunsten tonaler Wirkung.

Religiöse Darstellungen sind in der Unterzahl im druckgraphischen Œuvre Diamantinis, das hauptsächlich aus mythologischen Sujets und zuweilen recht verschlüsselten, schwer deutbaren Allegorien besteht, einem *concetto* das ganz dem Geist des venezianischen Barocks entspricht. Die vorliegende Beweinung ist in einem leichten, spirituellen Radierduktus behandelt und besticht durch seine religiöse Intensität und durch seinen hohen emotionalen Stimmungsgehalt. Das Blatt ist laut Baroni nach 1663 entstanden, jedoch ist es bislang nicht gelungen die Identität des „Reverendissimo V(escovo?)“ Gregorio Faro festzustellen, dem das Blatt gewidmet ist. Die Radierung ist selten. Baroni verzeichnet Exemplare in Berlin, Coburg, Parma, Wien (2 Abzüge), Washington sowie in einer italienischen Privatsammlung. Ausgezeichneter, klarer und gleichmäßiger Druck mit feinem Rändchen. Vollkommen erhalten.

GIUSEPPE DIAMANTINI
(1621–1705, Fossombrone)

The Dead Christ with Two Angels. Etching. 20 x 15.3 cm. After 1663. Bartsch 56; Le Blanc 6; Andresen 3; Baroni 9.

Although he came from Fossombrone in the Marche, Giuseppe Diamantini was one of the leading etchers in Venice in the second half of the Seicento. Having trained in Bologna, where he was apprenticed to Giovanni Andrea Sirani and was greatly influenced by Simone Cantarini, Diamantini settled in Venice around 1662 and spent almost the whole of his life there as a painter and etcher. He produced a quite extensive printed oeuvre, the outstanding features of which are his impetuous, spontaneous style and the atmospheric, painterly effect he achieves. Many of his prints appeared in very small editions, which explains the rarity of the present etching. Diamantini's artistic signature is highly individual and easily recognisable. In all probability the artist dispensed with any preliminary drawings and etched his compositions straight onto the plate; the linework is correspondingly brisk and uninhibited with the emphasis more on tonal effect than abundant detail.

Relatively few religious scenes are to be found in Diamantini's printed oeuvre, which consists essentially of mythological subjects and occasionally quite cryptic, hard-to-interpret allegories - a *concetto* fully in keeping with the spirit of Venetian Baroque. The present lamentation has been treated in a light, spirited etching style that is remarkable for the religious intensity and strong emotional atmosphere it conveys. Baroni dates the work to after 1663, although it has hitherto proved impossible to establish the identity of the "Reverendissimo V(escovo?)" Gregorio Faro, to whom the work is dedicated. The etching is rare. Baroni records impressions in Berlin, Coburg, Parma, Vienna (two impressions) and Washington as well as in a private collection in Italy. A fine, crisp and even impression with thread margins. In impeccable condition.

Eques.
Diamans.in
CL. ac Reu diss° V. Greg° Faro.
Obser°. Ergo Frans Bals D.D.D.
EX.

16. CASPAR NETSCHER
(1639 Heidelberg – 1684 Den Haag)

Bildnis der Jane Lane, Lady Fisher, die Königskrone mit einem Schleier verhüllend. Feder- und Pinselzeichnung in Braun über Graphit. 23,3 x 19,3 cm. Um 1655–60.

Das attraktive, treffsicher und souverän ausgeführte Frauenbildnis ist eine charakteristische Arbeit des aus Heidelberg stammenden Malers und Zeichners Caspar Netscher, der bei Gerard ter Borch in die Lehre ging. Netscher war ab 1652 in Den Haag als angesehener Porträt- und Genremaler tätig. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der dargestellten jungen Frau um die famose Jane Lane, spätere Lady Fisher, die eine heroische Rolle bei der Flucht von König Charles II. nach Frankreich nach der verlorenen Schlacht von Worcester im Jahr 1651 gespielt hatte. Ein authentisches, 1652 datiertes Bildnis von der Hand des Meisters JH (möglicherweise Jerome Hesketh) in der Sammlung von Moseley Old Hall, Staffordshire (National Trust Collection) zeigt unverkennbare Ähnlichkeit mit der eleganten, modisch frisierten Frau auf unserem Blatt, die mit einem Schleier die Königskrone verhüllt, eine Anspielung auf die stattgefundene Flucht des Monarchen. Die gleiche Ikonographie ist auch auf einem anonymen, um 1660 entstanden Bildnis sichtbar, das in der National Portrait Gallery in London (NPG 1798) aufbewahrt wird.

Jane Lane hatte König Charles II. unverzagt bei seiner abenteuerlichen, sechswöchigen Flucht vor den Parlamentstruppen Cromwell's begleitet, wobei Charles als Begleiter seiner vermeintlichen Frau vermummt war und beide gemeinsam auf einem Pferd ritten – ein Thema, das in der zeitgenössischen englischen Kunst dargestellt wurde (beispielsweise National Portrait Gallery, London, NPG 5251). Jane traf im Dezember 1651 in Paris ein und blieb dem dortigen englischen Hof im Exil engstens verbunden. Nach ihrer späteren Rückkehr nach England während der Restauration heirate Jane Lane am 8. Dezember 1663 Sir Clement Fisher, 2nd Baronet of Packington Hall, Warwickshire.

Der für Netschers Zeichenkunst so kennzeichnende freie und flüssige Pinselduktus verleiht dem Porträt ein hohes Maß an Spontaneität und Unmittelbarkeit. So entsteht der Eindruck als hätte der Künstler die junge Frau direkt nach dem Leben skizziert. Verso mit einer zeitgenösischen Inschrift in brauner Feder: „mestres ... Lane". Aus der Sammlung Jean-François Gigoux (Lugt 1164).

CASPAR NETSCHER
(1639 Heidelberg – 1684 The Hague)

Portrait of Jane Lane, Lady Fisher, Concealing the Royal Crown with a Veil. Pen and point of brush and brown ink over graphite. 23.3 x 19.3 cm. Circa 1655–60.

This attractive, accurately and confidently executed portrait is a characteristic work of the Heidelberg-born painter and draughtsman, Caspar Netscher, who was apprenticed to Gerard ter Borch. Netscher, a respected portraitist and genre painter, began working in The Hague in 1652. In all probability the young woman portrayed here is the famous Jane Lane, later Lady Fisher, who played a heroic part in King Charles II's escape to France after his defeat in the Battle of Worcester in September 1651. An authentic portrait dated 1652 by the master JH (possibly Jerome Hesketh) in the collection of Moseley Old Hall in Staffordshire (National Trust Collection) bears an unmistakable resemblance to the elegant, fashionably coiffured woman in the present sheet who conceals the royal crown under a veil – an allusion to the monarch's escape. The same iconography is evident in an anonymous portrait of around 1660 in the National Portrait Gallery in London (NPG 1798).

Jane Lane boldly accompanied King Charles II on his hazardous six-week flight from Cromwell's parliamentary troops, during which Charles was disguised as the companion of his supposed wife, the pair of them riding a horse together – an event that was reflected in English art at the time (for example in the National Portrait Gallery in London, NPG 5251). In December 1651 Jane arrived in Paris, where she remained loyal to the English court in exile there. After subsequently returning to England during the Restoration, Jane Lane married Sir Clement Fisher, 2nd Baronet of Packington Hall in Warwickshire on 8 December 1663.

The free and fluid brushwork that is a hallmark of Netscher's art gives the portrait a pronounced spontaneity and immediacy, thus conveying the impression that the artist has sketched the young woman straight from life. With a contemporary inscription "mestres ... Lane" in pen and brown ink on the verso. From the collection of Jean-François Gigoux (Lugt 1164).

17. CRISPIJN DE PASSE DER ÄLTERE

(1564 Arnemuiden – 1637 Utrecht)

Tactus (Der Tastsinn). Federzeichnung in Braun. 11,8 x 13 cm. Bezeichnet von anderer Hand in brauner Feder: „P.P. Rubens".

Das anmutige Blatt ist in einem skizzenhaften, jedoch souveränen und treffsicheren Duktus ausgeführt und besticht auch durch die feinsinnige psychologische Beobachtungsgabe des Künstlers. Behutsam berührt der Kavalier die linke Brust der hübschen, elegant gekleideten jungen Frau. Beide sind eng aneinander geschmiegt, jedoch verrät der Gesichtsausdruck der Angebeteten eine gewisse Bestürzung, ein Eindruck, der durch ihren schreckhaft ausgestreckten Arm betont wird.

Die Zeichnung steht in engem Zusammenhang mit einem Kupferstich aus einer Folge der *Fünf Sinne* von Willem de Passe nach Vorlagen seines Vaters (Hollstein 31). Bei unserer Zeichnung dürfte es sich um eine *prima idea* Crispijns handeln. Der Kopf des Mannes mit seinem modischen Spitzbärtchen und die Gestik seiner Hand sind identisch, jedoch ist die Pose der Frau leicht unterschiedlich – sie wehrt mit ihrer linken Hand in einer Geste des Pudors die Avancen des Verehrers ab. Das Blatt dürfte um 1600 entstanden sein. Auf einer Zeichnung Crispijns mit einer Darstellung musizierender und tanzender Paare sehen wir ganz links einen vergleichbaren Frauentypus mit einem identischen Spitzenkragen; auch der Kavalier rechts ähnelt unserem Protagonisten stark. Siehe K.G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Rijksmuseum*, Bd. I, S. 141, Nr. 390; Bd. II, Abb. S. 149. Das vorliegende, gefühlvoll behandelte Blatt ist ein charakteristisches und qualitätvolles Zeugnis von Crispijns Zeichenkunst jener Schaffensphase.

CRISPIJN DE PASSE THE ELDER

(1564 Arnemuiden – 1637 Utrecht)

Tactus (Touch). Pen and brown ink. 11.8 x 13 cm. "P.P. Rubens" inscribed in pen and brown ink in a different hand.

The outstanding feature of this delightful work, which has been executed in a sketchy, although confident and accurate manner, is the subtlety of the artist's powers of psychological observation. The gentleman lightly touches the left breast of the pretty, elegantly dressed young woman. The pair are snuggled up close to each other, but the expression on the face of the man's beloved betrays a certain consternation – an impression underlined by her anxiously outstretched arm.

The drawing is closely related to an engraving from the series of *Five Senses* by Willem de Passe after designs by his father (Hollstein 31). The present drawing is in all likelihood a *prima idea*. The man's head with his fashionable goatee beard and the gesture of his hand are identical, but the woman's pose is slightly different, her left hand warding off the advances of her admirer in a gesture of shame. The drawing probably arose around 1600. One of Crispijn's drawings showing couples dancing and playing music has a comparable female figure with an identical lace collar on the extreme left, while the gentleman on the right is also strikingly similar to the protagonist in the present work. See K.G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Rijksmuseum*, vol. I, p. 141, no. 390; vol. II, fig. p. 149. The present, sensitively treated, characteristic sheet testifies to the high quality of Crispijn's draughtsmanship at this stage of his career.

Originalgröße / actual size

18. JACOB VAN DER ULFT
(1627 Gorkum – 1689 Noordwijk)

Eine südliche Hafenszene. Feder- und Pinselzeichnung in Braun, braun laviert. 27,8 x 22,8 cm.

Charakteristisches Blatt dieses autodidaktisch gebildeten Künstlers, der von 1660 bis 1679 Bürgermeister seiner Geburtsstadt Gorkum war. Sein zeichnerisches Œuvre umfasst zahlreiche Blätter mit italienischen Sujets. Vermutlich war van der Ulft jedoch nie in Italien, wie bereits Arnold Houbraken erwähnt, sondern orientierte sich an Zeichnungen niederländischer Italianisanten. Insbesondere hat van der Ulft nach Vorlagen von Jan de Bisschop gearbeitet, mit dessen Schaffen seine Arbeiten stilistisch und thematisch eng verwandt sind, so dass in der Vergangenheit oft Verwechslungen stattgefunden haben. Ein sehr häufig von van der Ulft verwendetes Medium sind Pinselzeichnungen in Braun, die sich durch ihre flüssigen, treffsicheren Lavierungen und ihre markante Kontrastwirkung auszeichnen. So auch die vorliegende schöne und visuell einprägsame Darstellung eines italienischen Hafens, welche größte Spontaneität atmet und durch ihre recht virtuose Erfassung des warmen Sonnenlichtes verzaubert. Provenienz: Sammlung J. Goll van Franckenstein (Lugt 2987).

JACOB VAN DER ULFT
(1627 Gorkum – 1689 Noordwijk)

A Southern Port Scene. Pen and point of brush in brown ink, brown wash. 27.8 x 22.8 cm.

This is a typical work by Jacob van der Ulft, a self-taught artist who was mayor of his native Gorkum from 1660 to 1679. His drawn oeuvre encompasses numerous sheets on Italian subjects. As Arnold Houbraken notes, van der Ulft was probably never in Italy, drawing his inspiration instead from works by Dutch Italianates. In particular, van der Ulft worked after designs by Jan de Bisschop, to whose oeuvre his inventions are closely related in stylistic and thematic respects, which in the past frequently led to them being confused. Van der Ulft very often made pen and point of brush drawings in brown ink that are distinguished by their flowing, accurate washes and striking chiaroscuro effect. This is true of the present delightful and visually striking depiction of an Italian port which radiates great spontaneity and derives its charm from the consummate rendering of the warm sunlight. Provenance: collection of J. Goll van Franckenstein (Lugt 2987).

18. Jahrhundert

19. BENIGNO BOSSI

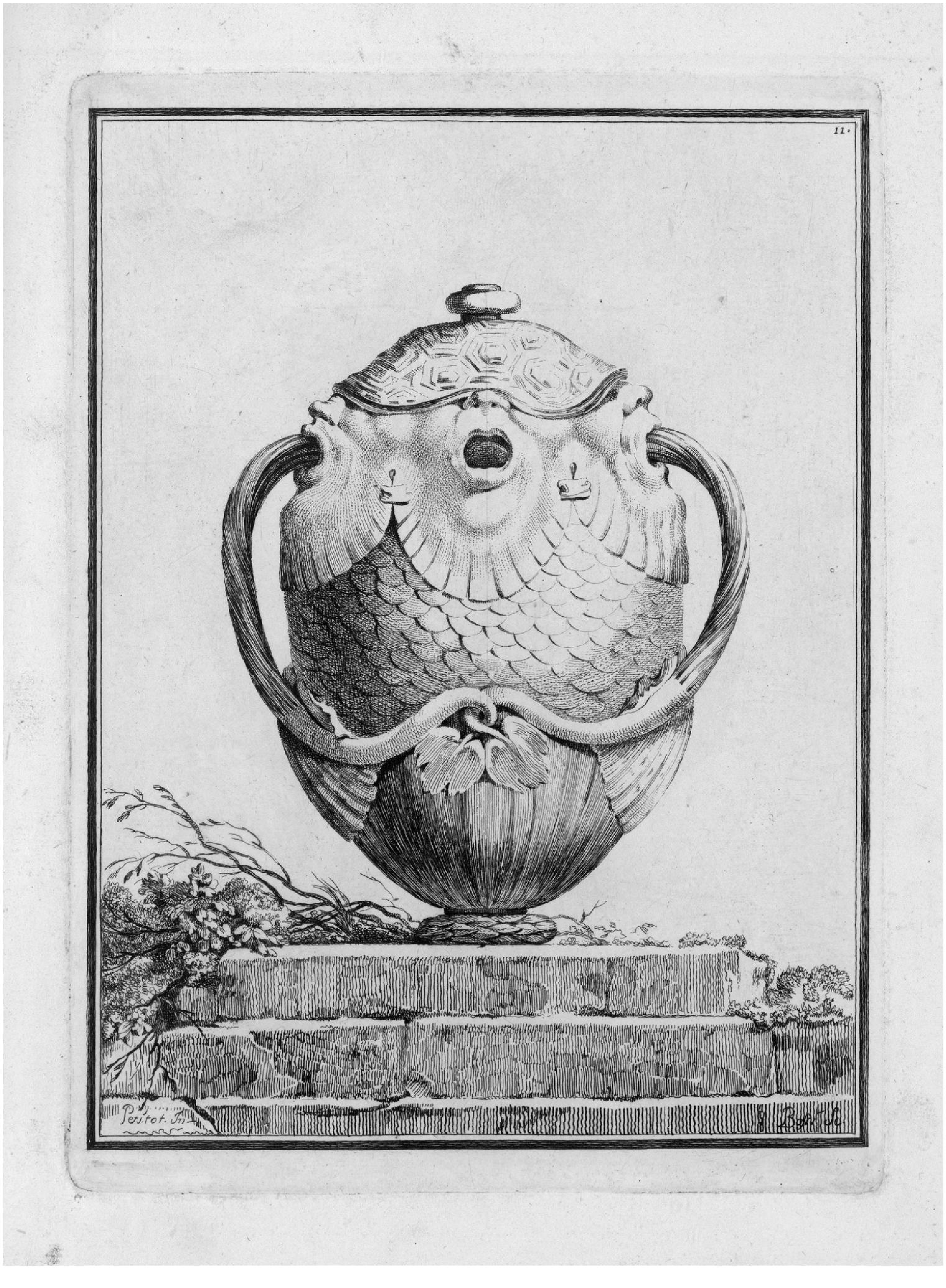
(1727 Arcisate – 1793 Parma)

Suite des Vases. Radiertes Titelblatt, 2 Bl. Dedikation, radiertes Widmungsblatt an Guillaume-Leon du Tillot, 30 Radierungen nach Entwürfen von Ennemond-Alexandre Petitot. Je ca. 22,8 x 16,7 cm. 1764. Le Blanc I, 145–179; Berliner Ornamentstichkatalog 1081; Kat. *Regency to Empire. French Printmaking 1715–1814,* Baltimore-Minneapolis 1985, Nr. 58, S. 182–184; William Cole, „The States of Petitot and Bossi's *Suite des Vases",* in: *Print Quarterly,* Bd. X, Nr. 2, Juni 1993, S. 156–160, I (von III).

Der Maler, Stuckateur und Kupferstecher Benigno Bossi wurde nach Lehrjahren in Nürnberg und Dresden 1760 von Herzog Ferdinand von Bourbon nach Parma berufen und dort 1766 zum Akademie-Professor ernannt. Die vorliegende Folge, die von einer schier ungezügelten, eigenwilligen Phantastik und einer fast arcimboldesken Formenvielfalt geprägt ist, entstand nach Vorlagen des Architekten und Schülers Soufflots, Ennemond Alexandre Petitot (1727 Lyon – 1801 Parma), der seit 1753 in Diensten des Herzogs von Parma stand und zum Wegbereiter des Klassizismus in dieser Stadt wurde.

Die ersten vier Blätter der Folge zeigen klassizistische Ziervasen, wie Petitot diese für die herzöglichen Gärten in Parma entworfen hatte. Bei den weiteren Blättern steigerte Petitot sich zu höchst originellen Bildschöpfungen, bei denen neben traditionellen Motiven wie Genien, Satyrn und Nymphen unterschiedlichste Kreaturen wie beispielsweise Insekten, Elefanten, Löwen und Schildkröten mit dekorativen Zierformen gemischt wurden. So entstehen einprägsame, höchst suggestive Bilderfindungen, wie beispielsweise zwei bizarre Heuschrecken, die sich an eine antikisierende Urne klammern oder die humorvolle Darstellung von gähnenden männlichen Köpfen, welche den Henkel einer bizarren geschuppten Vase schlucken.

Petitot dürfte von Jacques François Joseph Salys 1746 in Rom erschienener Vasenfolge (*Vasa a se inventa atque studii causa delin. et incisa*) inspiriert gewesen sein und auch die Formenwelt Edme Bouchardons dürfte einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt haben, dennoch gelangte Petitot in seinen Entwürfen zu einem Höchstmaß an schöpferischer Fantasie und Eigenständigkeit. Die souverän behandelten und ungemein bravourösen Radierungen Benigno Bossis nach Petitots Vorlagen erweisen sich als künstlerisch ebenbürtig. Die vollständige Folge ist in dem hier vorliegenden ersten Druckzustand von eminenter Seltenheit und nur wenige Exemplare sind erhalten geblieben. Prachtvolle, gleichmäßige und kontrastreiche Drucke von größter Schönheit, auf dem vollen Bogen gedruckt. Wohl in dem originellen, marmorierten Halbledereinband. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.


11.
Peyrotte In.
Babel Sc.

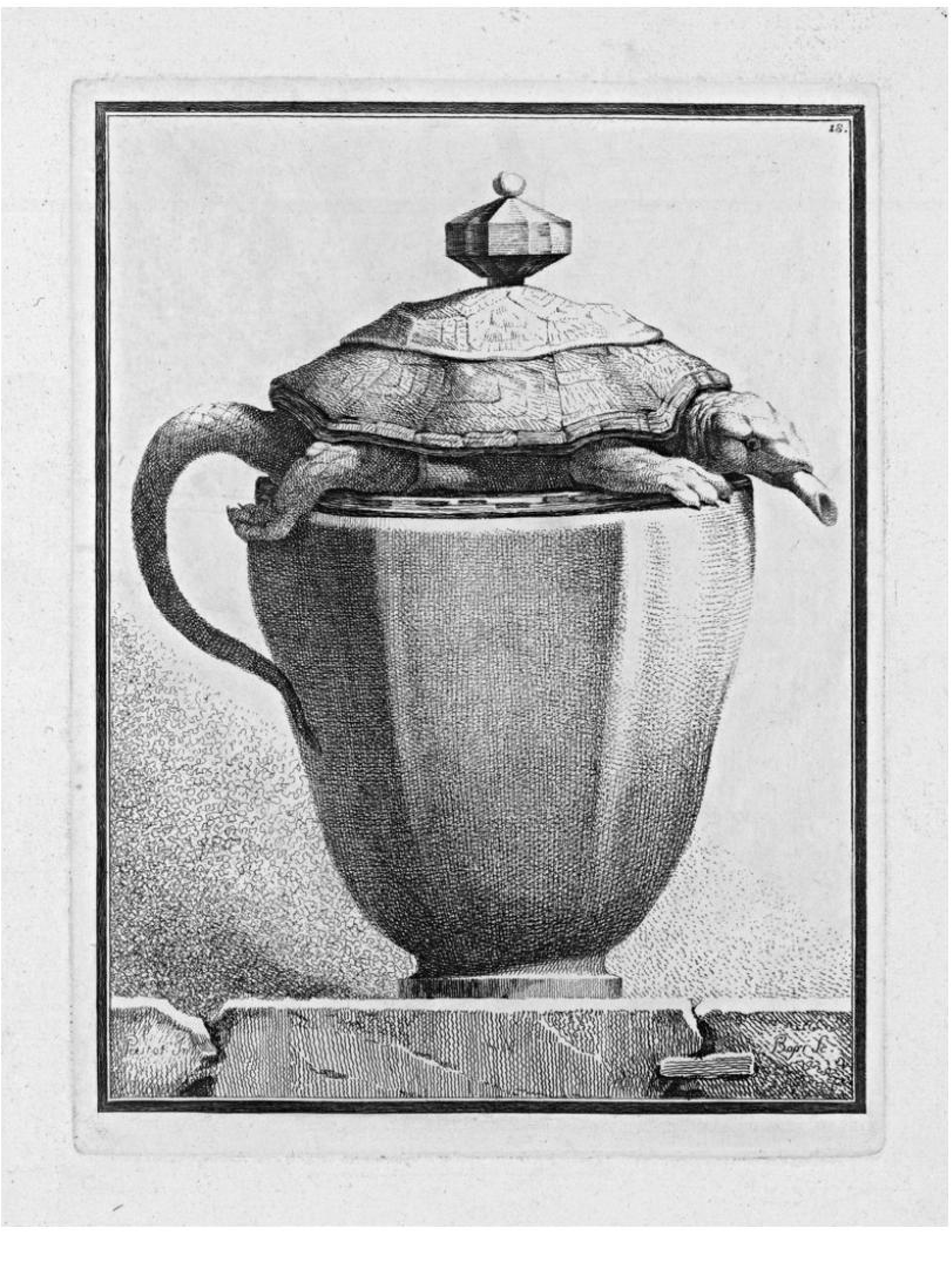
19. BENIGNO BOSSI
(1727 Arcisate – 1793 Parma)

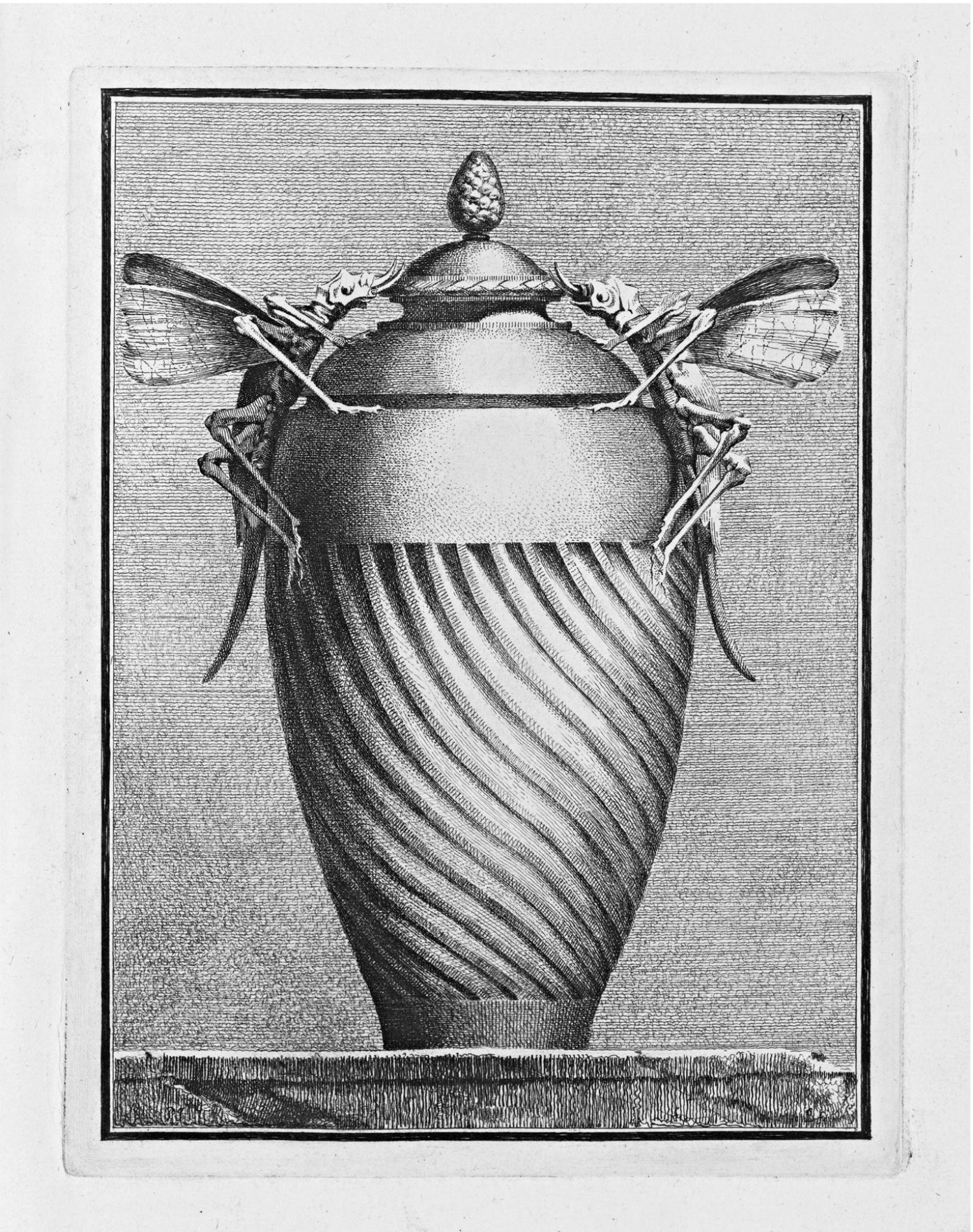
Suite des Vases. Etched title page, two sheets dedication, etched sheet dedicated to Guillaume-Leon du Tillot, 30 etchings after designs by Ennemond-Alexandre Petitot. Each approx. 22.8 x 16.7 cm. 1764. Le Blanc I, 145–179; Berliner Ornamentstichkatalog 1081; cat. *Regency to Empire. French Printmaking 1715–1814,* Baltimore-Minneapolis 1985, no. 58, pp. 182–184; William Cole, "The States of Petitot and Bossi's *Suite des Vases",* in: Print Quarterly, vol. X, number 2, June 1993, p. 156–160, I (of III).

After completing his apprenticeship in Nuremberg and Dresden, the painter, stuccoist and engraver, Benigno Bossi, was offered an appointment in Parma in 1760 by Duke Ferdinand of Bourbon and became an academy professor there in 1766. The present series, which is of particular interest in the light of its almost boundless, anarchic idiosyncrasy and Arcimboldesque diversity of shapes and forms, arose after designs by Ennemond Alexandre Petitot (1727 Lyon – 1801 Parma), an architect and a pupil of Soufflot, who served under the Duke of Parma from 1753 and was a pioneer of classicism in the city.

The first four prints in the series depict classical ornamental vases of the kind that Petitot designed for the ducal gardens in Parma. In the remaining prints Petitot surpasses himself with pictorial creations of extraordinary originality in which traditional motifs, such as genii, satyrs and nymphs, are interspersed with a wide range of creatures – insects, elephants, lions and tortoises, for example – presented in decorative ornamental shapes. This gives rise to some highly evocative, arresting pictorial inventions, for instance two bizarre grasshoppers clinging to a classical-style urn and a humorous depiction of yawning male heads swallowing the handle of a strange scaly vase.

Petitot may well have derived inspiration from Jacques François Joseph Saly's series of vase prints that was published in Rome in 1746 (*Vasa a se inventa atque studii causa delin. et incisa*) and he was probably also greatly influenced by the world of forms to be found in Edme Bouchardon's work. While that may be the case, Petitot's designs nonetheless reveal a markedly independent approach and a wealth of creative imagination. In artistic respects Benigno Bossi's absolutely ingenious, consummately executed etchings are in no way inferior to the designs by Petitot on which they are based. The complete series in the first state on offer here is of eminent rarity, only a few impressions having survived. Superb, even and contrasting impressions of outstanding beauty, printed on the full sheet. Probably in the original, marbled half-leather binding. Minor ageing, otherwise in mint condition.





20. SEBASTIANO CONCA
(1680 Gaeta – 1764 Neapel)

Das Urteil des Salomon. Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht. 26,5 x 38,4 cm. Wasserzeichen: undeutlich (Kreis).

Sebastiano Conca, einer der gefragtesten Maler des Spätbarock in Rom, erhielt seine erste Ausbildung in Neapel bei Francesco Solimena. 1706 ging er nach Rom, wo er sich als Kirchenmaler etablierte und bald Aufträge europäischer Fürstenhäuser erhielt. Sein Atelier befand sich im Palazzo Farnese. Ab 1719 gehörte er der *Accademia di San Luca* an und wirkte später als deren Princeps (1729–32 und 1739–41), Papst Pius XI. kürte ihn zum Ritter. 1751 kehrte Conca nach Neapel zurück und schuf dort Deckenfresken in der Kirche Santa Chiara, die zu dieser Zeit durchgreifend erweitert und barock ausgestaltet wurde.

Die vorliegende Darstellung des *Salomonischen Urteils* ist ein exemplarisches Werk spätbarocker Zeichenkunst römischer Schule. In einem bewegten, verfeinerten Federduktus hat Conca die dramatische Szene, in der sich die wirkliche Mutter des bedrohten Kindes offenbart, entworfen. Stilistisch und technisch nahe steht das Blatt Zeichnungen in Windsor, *Eine asiatische Königin und ein römischer General* (Inv. RCIN 906817), sowie im British Museum, *Die Heilige Bibiana* (Inv. 1946,0713.95). Weitere stilistisch vergleichbare Blätter befinden sich in der Albertina (Inv. 1351und 1352) und weiteren Sammlungen.

In einem der Deckenfresken in Santa Chiara in Neapel, die heute nicht mehr erhalten sind, hat Conca möglicherweise auf die vorliegende Zeichnung zurückgegriffen (Kat. *Sebastiano Conca 1680–1764*, Gaeta, 1981, S. 328–332, Nr. 122b). Die Figur des Salomon – in Santa Chiara in der Episode mit der Königin von Saba – variiert den David aus unserer Zeichnung des salomonischen Urteils. Die Zeichnung an sich könnte im Zusammenhang mit einem Auftrag in Turin zwanzig Jahre früher entstanden sein. Für die *Camera del Solimena* des Palazzo Reale in Turin, die bereits mit biblischen Szenen von Concas Lehrer Solimena ausgestattet war, wurde 1733 Conca gemeinsam mit Giovanni Battista Pittoni, Francesco Monti und Agostino Masucci beauftragt, jeweils ein Gemälde auszuführen. Conca war hier mit dem Thema der *Bundeslade* betraut, doch führte Masucci ein *Salomonsurteil* aus, dessen Hauptfigur im Gegensinn der Figur unserer Zeichnung entspricht (heute Palazzo Madama Turin, Inv. 0542/D) mit einem ähnlichen runden Sockel und Vorhang. Die Zeichnung ist in Bleistift quadriert und aufgezogen. Aus der Sammlung Erich Schleier, des früheren Kurators für italienische Malerei der Gemäldegalerie SMPK, Berlin.

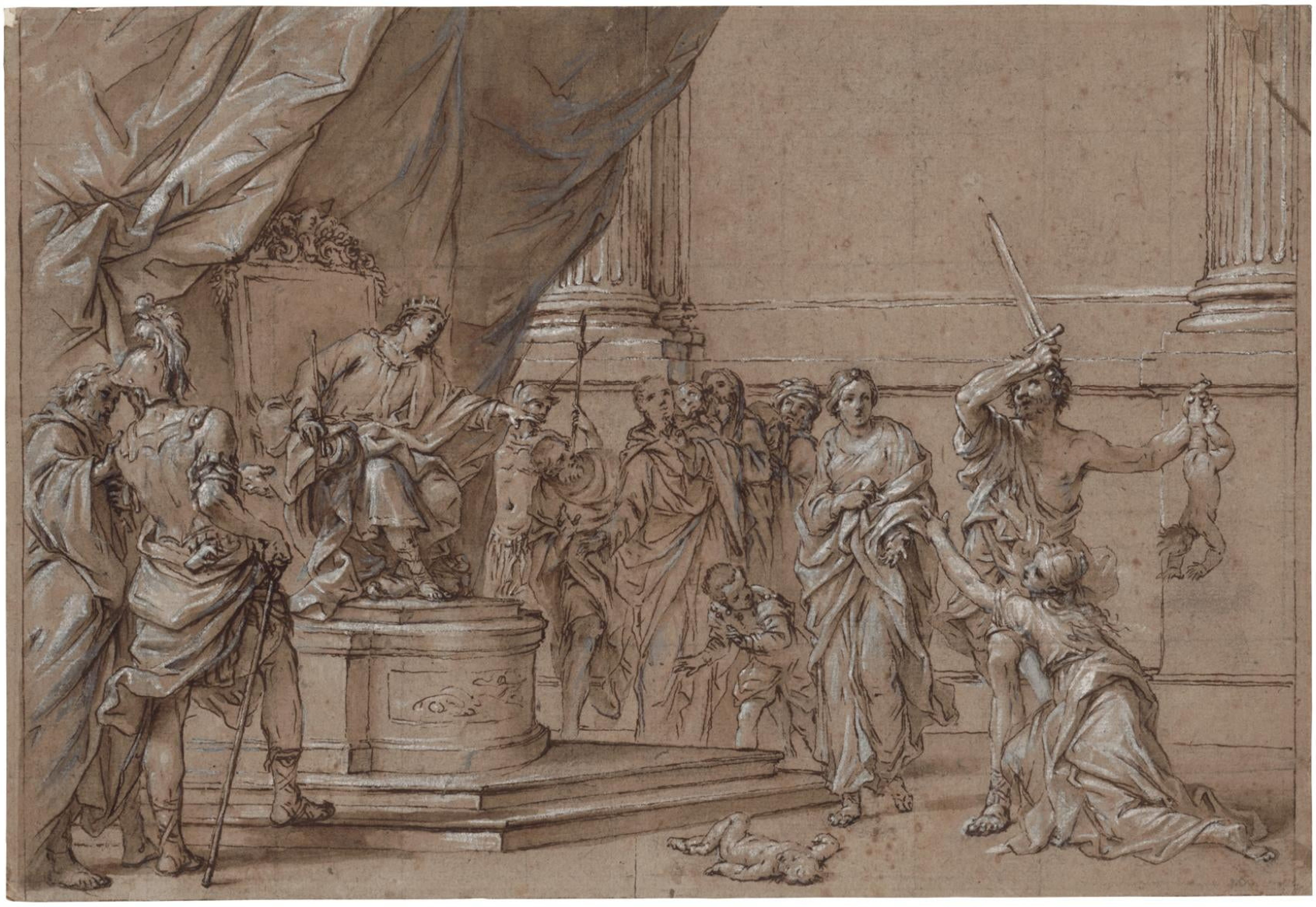
SEBASTIANO CONCA
(1680 Gaeta – 1764 Naples)

The Judgement of Solomon. Pen and brown ink, brown wash, with white heightening. 26.5 x 38.4 cm. Watermark: indistinct (circle).

Sebastiano Conca, one of the most sought-after late Baroque painters in Rome, received his initial training in Naples from Francesco Solimena. In 1706 he went to Rome, where he established himself as a church painter and soon received commissions from royal houses in Europe. His studio was located in the Palazzo Farnese. In 1719 he was admitted to the *Accademia di San Luca* and later became its principal (1729–32 and 1739–41); he was knighted by Pope Pius XI. In 1751 Conca returned to Naples, where he produced ceiling frescoes in the Church of Santa Chiara, which at this time was radically extended and given a Baroque design.

The present depiction of *The Judgement of Solomon* is an excellent example of late Baroque draughtsmanship of the Roman school. Conca has sketched the dramatic scene, in which the real mother of the threatened child reveals who she is, with vigorous yet refined use of the pen. In stylistic and technical respects the work is similar to the drawings *An Asian Queen and a Roman General* (inv. RCIN 906817) in Windsor and *Saint Bibiana* in the British Museum (inv. 1946,0713.95). Other stylistically comparable sheets can be found in the Albertina (inv. 1351 and 1352) and other collections.

Conca may well have drawn on the present drawing for one of the ceiling frescoes in Santa Chiara in Naples that have not survived (cat. *Sebastiano Conca 1680–1764*, Gaeta, 1981, pp. 328–332, no. 122b). The figure of Solomon – shown in Santa Chiara in the episode with the Queen of Sheba – is a variation on the David in the present drawing of the *Judgement of Solomon*. The drawing itself could have arisen in connection with a commission in Turin twenty years earlier. In 1733 Conca, together with Giovanni Battista Pittoni, Francesco Monti and Agostino Masucci, was commissioned to provide paintings (one by each artist) for the *Camera del Solimena* of the Palazzo Reale in Turin, which was already decorated with biblical scenes by Conca's teacher Solimena. While Conca was entrusted with depicting the *Ark of the Covenant*, Masucci's task was to produce a *Judgement of Solomon*, the main figure of which matches in reverse the figure in the present drawing (now in the Palazzo Madama in Turin, inv. 0542/D) with a similar round pedestal and curtain. The drawing is squared in pencil and mounted. From the collection of Erich Schleier, the former curator of Italian painting at the Gemäldegalerie SMPK, Berlin.



21. CLAUDE-LOUIS DESRAIS

(1746–1816, Paris)

Eine pastorale Dorfszene. Federzeichnung in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht. 53,8 x 82,7 cm. Um 1770–80.

Der Zeichner und Illustrator Claude-Louis Desrais war ein Schüler von Francesco Casanova, unter dessen Einfluss er sich auf historische und Genreszenen spezialisierte. Er bevorzugte mit Tusche oder Gouache angelegte, meist kleinformatige Federzeichnungen, deren energischer und flüssiger Duktus an den Stil seines Lehrmeisters Casanova erinnert. Darüber hinaus war Desrais einer der meistbeschäftigten Modeillustratoren des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts. Seine fein durchgeführten Modedarstellungen und galanten Szenen wurden meist als Almanachillustrationen verwendet und von Künstlern wie Alix, Blanchard und Le Beau nachgestochen. Nach Ausbruch der Revolution änderte Desrais wohl notgedrungen seinen Stil und beschäftigte sich in seiner Kunst mit den Zeitereignissen. Ein Beispiel dafür sind seine Illustrationen für den *Traité des causes revolutionnaires,* die der Künstler auf dem Pariser Salon von 1793 ausstellte.

Die vorliegende lebhaft inszenierte Genredarstellung nimmt auf Grund ihres monumentalen Formats eine Sonderstellung im zeichnerischen Œuvre des Künstlers ein und spiegelt auf vollkommene Weise den idyllischen Zeitgeschmack des *Ancien Régime* wieder. Vor einer pittoresken Dorfkulisse gehen Hirten und Bäuerinnen unterschiedlichsten Tätigkeiten nach, die Desrais anschaulich und packend charakterisiert hat. Ebenso lebhaft und naturgetreu sind Vegetation und Getier skizziert. Eine knorrige Weide im Mittelpunkt der Komposition vermittelt der Darstellung zusätzliche Farbigkeit und Flair.

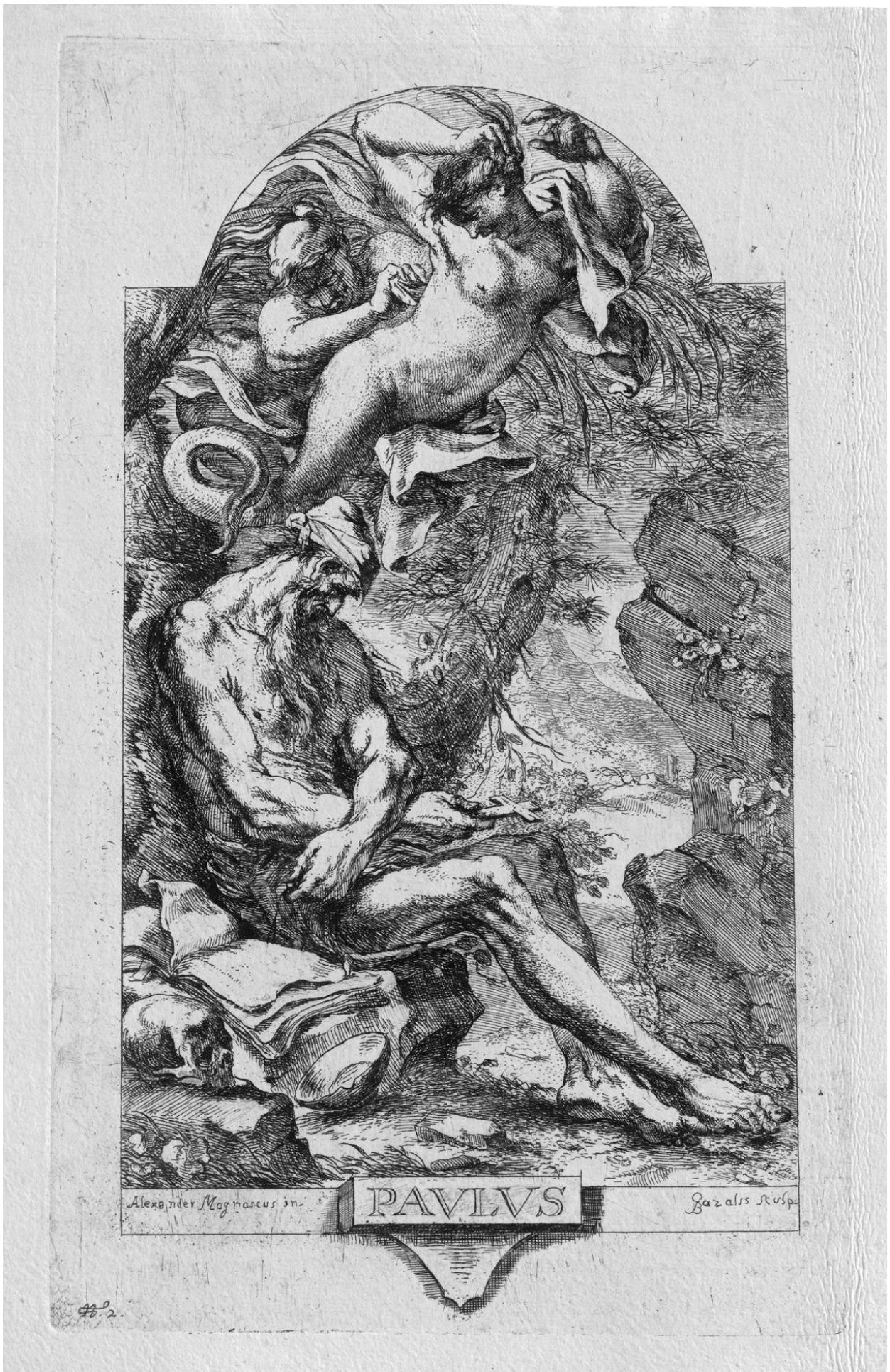
CLAUDE-LOUIS DESRAIS

(1746–1816, Paris)

A Pastoral Village Scene. Pen and black ink, grey wash, white heightening. 53.8 x 82.7 cm. Circa 1770–80.

Desrais studied under Francesco Casanova, whose influence prompted him to specialise in historical and genre scenes. He preferred pen and ink drawings in watercolour or gouache, the energetic and fluid manner of which are reminiscent of the style of his teacher Casanova. Desrais was also one of the most sought-after fashion illustrators of the latter third of the 18th century. His small-format depictions of fashion and scenes of gallantry were mostly used to illustrate almanacs and were re-engraved by artists such as Alix, Blanchard and Le Beau. After the Revolution broke out, Desrais was probably forced to alter his style and devoted his artistic attention to contemporary events. This is exemplified by his illustrations for the *Traité des causes revolutionnaires* which he exhibited at the Paris Salon of 1793.

The monumental format of this lively genre scene gives it a special place in the artist's corpus of drawings and is a perfect reflection of the idyllic taste that prevailed during the *Ancien Régime*. Set against a picturesque village backdrop, shepherds and peasants pursue a wide variety of activities that Desrais depicts in a vivid and compelling manner. The animals and the vegetation are sketched in a way that is equally lively and natural. A gnarled willow tree in the centre of the composition lends added colour and atmosphere to the scene.


Alexander Magnascus in.
PAVLVS
Bazalis sculp.

22. BARTOLOMEO GAZALIS

(geboren in Genua, tätig um 1720–30 in Mailand)

Der hl. Paulus von Theben, von einem Dämon versucht. Radierung. 32,9 x 20,2 cm. Heller-Andresen 1.

Der aus Genua stammende Zeichner und Radierer Bartolomeo Gazalis ist um 1720 bis 30 in Mailand nachweisbar, wo er vermutlich als Mitarbeiter des Alessandro Magnasco tätig war. Nur wenig ist über Gazalis' Biographie und Schaffen bekannt. Er schuf zwei Radierungen nach Vorlagen von Magnasco, die von größter Seltenheit sind und hier beide vorliegen. Die Darstellung des Einsiedlers Paulus von Theben, der in seiner Felsenhöhle von Dämonen versucht wird, zeigt einen versierten Radierer. Die suggestive Szene ist in einer freien und differenzierten Radiertechnik ausgeführt, die ganz im Sinne der Kunst Magnascos eine atmosphärische, betont malerische Gesamtwirkung erzeugt. Der hl. Paulus betrachtet in stiller Meditation ein Kruzifix in seiner rechten Hand, während oben zwei Dämonen wüten und vergeblich versuchen, ihn bei der Kontemplation zu stören. Sehr überzeugend ist der hagere, muskulöse Körper des bärtigen Greises wiedergegeben, der sich in der Einöde über sechs Jahrzehnte von jeglichem menschlichen Kontakt ferngehalten hat.

Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. Minimale Altersspuren, kleine, unauffällige Ausbesserung im linken Rand, sonst vorzüglich erhalten.

BARTOLOMEO GAZALIS

(born in Genoa, active circa 1720–30 in Milan)

St. Paul of Thebes Tempted by a Demon. Etching. 32.9 x 20.2 cm. Heller-Andresen 1.

Bartolomeo Gazalis, a draughtsman and etcher who hailed from Genoa, is known to have been in Milan between 1720 and 1730, where he presumably worked for Alessandro Magnasco. Very little is known of Gazalis' life and artistic activities. He made two extremely rare etchings after designs by Magnasco, both of which are on offer here. The present portrayal of the hermit, Paul of Thebes, being tempted by demons in his rock cave illustrates the artist's skill as an etcher. The suggestive scene has been executed using a free and varied etching technique that produces an atmospheric, explicitly painterly effect fully in keeping with Magnasco's art. St. Paul gazes in quiet meditation at the crucifix in his right hand, while two demons rage above him in a vain attempt to disrupt his contemplation. Rendered very convincingly is the gaunt, muscular body of the bearded old man who has spent the past sixty years in the wilderness with no human contact whatsoever.

A very fine, contrasting impression with even margins. Minor ageing, a small, unobtrusive repair in the left-hand margin, otherwise in immaculate condition.

Alexander Magnascus Inv.
PEMEN
Bart.us Gazalis Sc.
No. 1.

23. BARTOLOMEO GAZALIS

Der hl. Hieronymus, das Kruzifix verehrend. Radierung. 32,8 x 20,3 cm. Unbeschrieben.

Auch das hier vorliegende Pendant mit der Darstellung des im Gebet versunkenen hl. Hieronymus ist von einem tiefen religiösen Pathos erfüllt. Die subtile Anwendung der Radiernadel schafft markante Helldunkelkontraste und badet die Szene in einem unruhig flackernden Licht. Lebhaft und abwechslungsreich sind die Oberflächen der kargen Felsen und des Terrains behandelt. Die Radierung ist nicht in der beschreibenden Literatur verzeichnet und nur in wenigen Exemplaren überliefert (The Art Institute, Chicago, Rijksprentenkabinet, Amsterdam – Abdruck in Rot, Inv. RP-P-2006–74). Ganz ausgezeichneter, kontrastreicher Druck mit feinem Plattenton. Mit gleichmäßigem Rand. Vorzüglich erhalten.

BARTOLOMEO GAZALIS

St. Jerome Venerating the Cross. Etching. 32.8 x 20.3 cm. Unrecorded.

This companion piece showing St. Jerome immersed in prayer is similarly steeped in religious pathos. The artist's sensitive use of the needle produces striking contrasts between light and dark and bathes the scene in an unsteady, flickering light. The surfaces of the bare rocks and the terrain are treated in a lively and varied manner. The etching is not recorded in the descriptive literature and only a handful of impressions have survived (The Art Institute, Chicago, Rijksprentenkabinet, Amsterdam – proof in red ink, inv. RP-P-2006-74). A very fine, contrasting impression with delicate plate tone. With even margins. In perfect condition.

24. PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN

(1762 Lyon – 1833 Tournai)

Milon von Kroton. Radierung. 21,9 x 16,5 cm. Renouvier, S. 87; Inventaire du Fonds Français 5.

Der Maler und Graphiker Philippe-Auguste Hennequin war ein Schüler Jacques-Louis Davids. Jules Renouvier schrieb in diesem Zusammenhang: Hennequin „avait embrassé les principes académiques de son maître avec la même rigueur que ses sentiments révolutionnaires“. Der Künstler arbeitete nach seiner Lehrzeit als Pensionär an der *Académie de France* in Rom, musste aber 1789 wegen revolutionärer Umtriebe aus Italien flüchten und war in der Folgezeit als Maler in Paris und Lyon tätig. Im Zuge der nach dem 9. Thermidor (27. Juli 1794) einsetzenden Repression wurde Hennequin inhaftiert und entkam schließlich nur durch Vermittlung des Politikers François de Neufchâteau der Hinrichtung. Von da an distanzierte sich Hennequin von jeder Form der politischen Tätigkeit und war während der Periode des Empire ausschließlich als Maler tätig. Im Auftrag Bonapartes schuf Hennequin monumentale Schlachtenbilder und genoss die Protektion von Vivant-Denon. Der Künstler blieb seiner politischen Gesinnung jedoch treu und folgte seinem Lehrer David nach der Rückkehr der Bourbonen im Jahre 1815 ins belgische Exil.

Die Radierungen Hennequins entstammen der Frühzeit seines künstlerischen Schaffens und sind von größter Seltenheit. Die vorliegende Darstellung des Milon von Kroton fehlt in der Sammlung der Bibliothèque Nationale in Paris. Das Blatt ist in einer filigranen, verfeinerten Radiertechnik ausgeführt, die eine subtile Helldunkelwirkung erzeugt. Milon war ein legendärer Ringkämpfer im späten 6. Jahrhundert v. Chr., der sechsmal bei den Olympischen und siebenmal bei den Pythischen Spielen siegte. Er tat sich außerdem als verdienter Heerführer im Kampf gegen die Stadt Sybaris hervor. In der Eleganz und Dynamik der Figurenauffassung entspricht das kleine, kostbare Blatt vollends dem neoklassizistischen Schönheitsideal. Ausgezeichneter, nuancierter Druck mit gleichmäßigem Rand um die tief eingeprägte Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN

(1762 Lyon – 1833 Tournai)

Milon of Kroton. Etching. 21.9 x 16.5 cm. Renouvier, p. 87; Inventaire du Fonds Français 5.

The painter and printmaker, Philippe-Auguste Hennequin, studied under Jacques-Louis David, which prompted Jules Renouvier to remark that he “avait embrassé les principes académiques de son maître avec la même rigueur que ses sentiments révolutionnaires”. Having completed his training, the artist was a *pensionnaire* at the *Académie de France* in Rome, but was obliged to flee from Italy in 1789 in the face of revolutionary activities there and subsequently worked as a painter in Paris and Lyon. Hennequin was arrested in the repression which followed the 9th Thermidor (27 July 1794) and only escaped execution thanks to the good offices of the politician, François de Neufchâteau. From then on Hennequin kept well away from any form of political activity, working exclusively as a painter during the Empire period. Hennequin produced monumental battle scenes at Bonaparte’s behest and enjoyed the protection of Vivant-Denon. The artist remained true to his political beliefs, however, joining his teacher David in exile in Belgium after the return of the Bourbons in 1815.

Hennequin’s etchings date to his early period and are extremely rare. The present depiction of Milon of Kroton is not included in the collection of the Bibliothèque Nationale in Paris. The work has been executed using an intricate, refined etching technique that produces a subtle chiaroscuro effect. Milon was a legendary wrestler in the latter part of the sixth century B.C. who triumphed six times at the Olympic Games and on seven occasions at the Pythian Games. He also distinguished himself as an outstanding army leader in the battle against the city of Sybaris. The elegance and verve apparent in the handling of the figures ensure that this small, precious sheet meets the neoclassical ideal of beauty in every respect. A fine, nuanced impression with even margins around the very distinct platemark. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

25. JACQUES-ANTOINE-MARIE LEMOINE

(1751 Rouen – 1824 Paris)

Portrait der Gräfin Potocka (?) mit ihren Töchtern in einem Park. Schwarze Kreide und Feder in Schwarz, weiß gehöht. 57,4 x 46,8 cm. Signiert und datiert in brauner Feder auf einem Stein unten rechts: „dessine par / Lemoine / paris en 1783."

Jacques-Antoine-Marie Lemoine war Maler, Zeichner und Miniaturmaler. Er studierte ab 1770 in seiner Heimatstadt Rouen bei Jean-Baptiste Descamps, anschließend in Paris bei Jean Jacques Lagrenée an der *École des Beaux-arts*, sowie möglicherweise um 1777 bei Maurice Quentin de Latour. Zu dieser Zeit arbeitete er auch mit dem Graphiker Jean-François Janinet zusammen. 1784 heiratete Lemoine die Miniaturmalerin Agathe-Françoise Bonvallet, nach deren Tod im Jahr 1795 er nach Rouen zurückkehrte. Hier wirkte er ab 1799 als Professor für Zeichnen an der *École de Marine*.

Zahlreiche Bildnisse des brillanten Zeichners in Pastell, Gouache, Aquarell oder schwarzer Kreide zeigen Schauspielerinnen und Sängerinnen, bildende Künstler, Regenten und Politiker. Ab 1784 malte er auch Miniaturen auf Elfenbein. Die vorliegende, technisch meisterliche Arbeit aus dem Jahr 1783 führte Lemoine laut Beschriftung noch in Paris aus. Sie steht im Zusammenhang mit einer Gruppe von Zeichnungen der Jahre 1783 bis 1788 mit elegant gekleideten Damen in landschaftlicher Umgebung in Form des Englischen Gartens. Vergleichsbeispiele befinden sich in der Sammlung Horvitz (s. Alvin L. Clarke [Hrsg.], *Tradition and Transitions. Eighteenth Century French Art from the Horvitz Collection*, 2017, Nr. 130, S. 327 f.) und in Harvard (Harvard Art Museums/Fogg Museum Inv. 1978.50 und 1978.48).

Bei den drei Damen in einem Rokokogarten, die – metaphorisch für ihre weiblichen Reize – einen Vogel mit Trauben anlocken, handelt es sich vermutlich um Zofia Potocka mit ihren Töchtern. Die von Zeitgenossen als „schönste Frau Europas" bezeichnete Potocka, ehemals Kurtisane europäischer Diplomaten in Konstantinopel, war durch Heirat zur polnischen Reichsgräfin aufgestiegen. Die für Lemoine charakteristische Ausführung in schwarzer gewischter und linear überzeichneter Kreide und der höchst präzise und doch freie Linienduktus bewirken den Eindruck atmosphärischer Frische und Momenthaftigkeit und machen das technisch vollendete Blatt zu einer Meisterzeichnung des Rokokos.

JACQUES-ANTOINE-MARIE LEMOINE

(1751 Rouen – 1824 Paris)

Portrait of the Countess Potocka (?) and her Daughters in a Park. Black chalk and pen and black ink, white heightening. 57.4 x 46.8 cm. Signed and dated "dessine par / Lemoine / paris en 1783" in pen and brown ink on a stone at the bottom right.

Jacques-Antoine-Marie Lemoine was a painter, draughtsman and miniaturist. Having begun his studies under Jean-Baptiste Descamps in his native Rouen in 1770, he was subsequently taught by Jean Jacques Lagrenée at the *École des Beaux-arts* in Paris and from about 1777 possibly by Maurice Quentin de Latour. At this time he also collaborated with the printmaker, Jean-François Janinet. In 1784 Lemoine married the miniaturist, Agathe-Françoise Bonvallet, after whose death in 1795 he returned to Rouen, where he was appointed professor of drawing at the *École de Marine* in 1799.

A superb draughtsman, Lemoine made numerous portraits in pastel, gouache, watercolour and black chalk of female actors and singers, artists, monarchs and politicians. From 1784 he also painted miniatures on ivory. According to the inscription, he executed this technically brilliant work in 1783 when he was still in Paris. It is related to a group of drawings he produced between 1783 and 1788 showing elegantly dressed ladies in a landscape setting styled on an English country garden. Comparable examples are to be found in the Horvitz Collection (see Alvin L. Clarke [ed.], *Tradition and Transitions. Eighteenth Century French Art from the Horvitz Collection*, 2017, no. 130, p. 327 f.) and in Harvard (Harvard Art Museums / Fogg Museum inv. 1978.50 and 1978.48).

The three ladies in a Rococo garden – probably Zofia Potocka and her daughters – are shown attempting to entice a bird with grapes, a metaphor for their female charms. Potocka, a former courtesan favoured by European diplomats in Constantinople and described by contemporaries as "the most beautiful woman in Europe", rose to the status of a Polish imperial countess by dint of her marriage. Lemoine's characteristic use of black, smudged and overdrawn chalk lines together with his highly accurate yet free flowing linework evokes an impression of atmospheric freshness and momentariness and makes this technically accomplished sheet a very fine example of draughtsmanship from the Rococo period.

26. THOMAS PATCH
(um 1720 Devonshire – 1782 Florenz)

„Ein ruhender Ochs mit einem Menschengesicht, welches das Porträt des Meisters selbst vorstellt ...“ (Nagler). Radierung. 28,8 x 34,4 cm. Um 1768/69. Nagler 1; Le Blanc 1.

Der englische Maler und Kupferstecher Thomas Patch war ein Freund von Joshua Reynolds und begleitete den Künstler 1747 nach Italien. Patch ließ sich zuerst in Rom nieder, wo seine Landschaftscapriccios bei den englischen Reisenden der *Grand Tour* besonders beliebt waren. 1755 übersiedelte er nach Florenz, um bis zu seinem Tode in dieser Stadt wohnhaft zu bleiben. Er bestritt seinen Lebensunterhalt mit dem Malen von Veduten und Genrestücken und legte darüberhinaus ein beachtliches kunsthistorisches Interesse an den Tag, indem er die Werke der bedeutendsten florentinischen Meister des 14. und 15. Jahrhunderts in Kupferstichen reproduzierte. Patch hat als einer der Ersten und zu einem bemerkenswert frühen Zeitpunkt durch seine gestochenen Nachzeichnungen nach Giotto, Ghiberti, Masaccio und Fra Bartolomeo die Aufmerksamkeit für das Schaffen dieser Künstler geweckt.

Bei der vorliegenden, bereits von Nagler als „sehr schönes und seltenes Blatt“ bezeichneten Radierung handelt es sich um ein skurriles Selbstbildnis des Künstlers. Die Darstellung gehört wohl einer Folge von launischen Karikaturen an, die der eigenwillige und höchst originelle Patch um 1768–69 in Florenz anfertigte. Das Motto „Qui se humiliat exaltabitur“ (Jeder, der sich erhöht, wird erniedrigt) geht auf das Lukas-Evangelium Kap. 14 zurück und ist wohl als eine selbstkritische Mahnung zur Demut zu verstehen. Der Künstler in Gestalt eines ruhenden Rindes schaut den Betrachter sinnend und leicht grüblerisch an. Die Kuhglocke um seinen Hals ist ein Hinweis auf seinen niederen, servilen Status. Im Hintergrund öffnet sich die toskanische Landschaft um Florenz und man erblickt die Kuppel und den Campanile der Stadt. Die Darstellung ist in einem flotten, lockeren Strich behandelt und atmet die Spontaneität einer Federskizze. Ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Geringe Altersspuren, ansonsten in sehr guter Erhaltung.

THOMAS PATCH
(circa 1720 Devonshire – 1782 Florence)

“A resting ox with a human face representing the portrait of the master himself...” (Nagler). Etching. 28.8 x 34.4 cm. Circa 1768/69. Nagler 1; Le Blanc 1.

The English painter and engraver Thomas Patch was a friend of Joshua Reynolds, whom he accompanied to Italy in 1747. Patch settled first in Rome, where his landscape capriccios were especially popular with British travellers doing the *Grand Tour*. In 1755 he moved to Florence, where he continued to reside until his death, earning his living by painting *vedute* and genre pieces. He also showed a considerable interest in the history of art, as is illustrated by his engraved reproductions of the works of the main Florentine masters of the 14th and 15th centuries, such as Giotto, Ghiberti, Masaccio and Fra Bartolomeo. In so doing, Patch was one of the first to draw attention to the work of these artists at a remarkably early stage.

This etching, described by Nagler as a “very fine and rare print”, is a bizarre self-portrait of the artist. The depiction probably belongs to a series of whimsical caricatures that Patch, an unorthodox artist of outstanding originality, compiled in Florence around 1768/69. The motto “Qui se humiliat exaltabitur” (Whosoever shall exalt himself shall be abased) is taken from chapter 14 of St. Luke’s Gospel and should be interpreted as a self-critical reminder of the need for humility. The artist portrayed as a resting ox gazes at the viewer with a pensive and slightly introspective look on his face. The cow bell around his neck is a pointer to his low, servile status. In the background the Tuscan landscape around Florence opens up to afford a view of the dome and the bell tower in the city. The subject is rendered with a light and deft touch that respires the spontaneity of a pen-and-ink sketch. A fine, contrasting impression with margins around the distinctive platemark. Minor ageing, otherwise in very good condition.

N.º 13
Ανδρὸς χαρακτης
Qui se humiliat exaltabitur
Chi si Umilia salta salta
Se ipsum pinx: & sculp:

Piazzetta pin. Archetypum N. V. Bartholomeo Vitturi Patr. Ven.
Pitteri sculp.

27. MARCO ALVISE PITTERI

(1702–1786, Venedig)

Junge Frau mit Ciambella. Kupferstich nach Giovanni Battista Piazzetta. 43,3 x 34,4 cm. Ravà 269; Mariuz 89; Chiari Moretto Wiel 147. Wasserzeichen: Mondsichel mit Buchstabe F.

Marco Alvise Pitteri arbeitete zeitlebens in seiner Heimatstadt Venedig, wo er sich etwa ab den 1720er Jahren zu einem der graphischen Hauptinterpreten seines Lehrmeisters und Intimus Giovanni Battista Piazzetta entwickelte. Besondere Anerkennung erlangte der Künstler für einen großformatigen Zyklus von fünfzehn Bildnissen der Apostel, Gottvaters, Christus und Maria, für dessen Herausgabe Pitteri im Juni 1742 das Privileg beantragte. Neben Reproduktionsstichen nach Piazzetta schuf der Künstler zudem weitere, hochqualitative und technisch anspruchsvolle graphische Nachbildungen nach Pietro Longhi, Giovanni Battista Tiepolo, Jusepe de Ribera und anderen. Pitteri entwickelte eine ganz eigenständige Arbeitsmethodik, die sich durch den Einsatz von unterschiedlich dichten, an- und abschwellenden Parallellagen auszeichnet, welche zu feinen, rasterähnlichen Mustern verschmelzen und so häufig den sogenannten Moiré-Effekt erzeugen. Nagler beschreibt, dass Pitteri „in dieser sonderbaren Manier eine bedeutende Anzahl von Blättern [lieferte], die mit grossem Beifalle aufgenommen, und nachgeahmt wurden". Auch in dieser sprechenden Darstellung einer jungen Frau, die dem Betrachter eine *Ciambella* präsentiert, lässt sich der hochinteressante Effekt deutlich wahrnehmen – die Darstellung scheint vor allem bei Betrachtung aus weiterer Entfernung beinahe zu flimmern.

Das reizvolle Blatt gibt ein kleines Gemälde Piazzettas wieder, das sich heute zusammen mit seinem Pendant, dem *Jungen mit einer Zitrone*, in der Sammlung des Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut befindet (Inv. 1997.22.1 und 1944.34). Zwei Kreidestudien zu den Gemälden werden im Kupferstichkabinett Berlin (Inv. Nr. 5874) und in der Pierpont Morgan Library in New York (Mariuz, 1982, S. 132, D 19) aufbewahrt. Die Darstellungen von Knabe und Mädchen mit kulinarischen Köstlichkeiten, beide von Pitteri nachgestochen, werden als erotische Anspielungen interpretiert. Mit verschmitztem, heiterem Blick präsentiert die junge Venezianerin dem Betrachter das verlockende Gebäck. Der Kupferstich ist von größter Seltenheit und in nur wenigen Exemplaren überliefert. Ganz ausgezeichneter, samtiger Abzug mit dem vollen, ungewöhnlich breiten Rand, der geringfügig stockfleckig ist und kleine Erhaltungsmängel aufweist; der Gesamteindruck jedoch sehr schön.

MARCO ALVISE PITTERI

(1702–1786, Venice)

Young Woman with a Ring-shaped Cake. Engraving after Giovanni Battista Piazzetta. 43.3 x 34.4 cm. Ravà 269; Mariuz 89; Chiari Moretto Wiel 147. Watermark: Crescent moon with the letter F.

Marco Alvise Pitteri worked all his life in his native Venice, where from about the 1720s he was one of the main producers of prints inspired by the works of his master and close friend, Giovanni Battista Piazzetta. He gained special recognition for a series of fifteen large-sized portraits of the Apostles, God the Father and Christ and Mary, applying for a privilege to publish them in 1742. In addition to reproductive engravings after Piazzetta, Pitteri produced other high-quality, technically sophisticated reproductive prints after Pietro Longhi, Giovanni Battista Tiepolo, Jusepe de Ribera and others. The artist developed a very distinct method of working which involved using rising and subsiding parallel lines of varying thickness which merge to form fine, grid-like patterns, thereby frequently achieving what is known as the Moiré effect. Nagler says that Pitteri "[produced] a significant number of prints in this unorthodox manner which were received with great applause and subsequently emulated". The same is true of this eloquent depiction of a young woman offering the viewer a ring-shaped cake, a so-called *ciambella.* Seen from a distance the picture almost seems to flicker.

A delightful impression, it reproduces a small painting by Piazzetta which, together with its companion piece *Boy with a Lemon*, is now in the collection of the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut (inv. 1997.22.1 and 1944.34). Two chalk studies for the paintings are in the Kupferstichkabinett in Berlin (inv. no. 5874) and the Pierpont Morgan Library in New York respectively (Mariuz, 1982, p. 132, D 19). The depictions of the boy and girl holding culinary delicacies, both of which have been re-engraved by Pitteri, can be interpreted as erotic allusions. The young Venetian girl proffers the tempting ring cake to the viewer with a cheerful, mischievous look on her face. The engraving is extremely rare, only a few impressions having survived. A very fine, velvety impression with full, unusually wide margins that are slightly foxed and have minor condition problems; the overall impression, is excellent, however.

28. JAKOB MATTHIAS SCHMUTZER

(1733–1811, Wien)

Studienköpfe. 24 Radierungen mit Grabstichel. Je ca. 16 x 12 cm. Nagler 20 (12 Bl.); Le Blanc 53 (12 Bl.); 12 Bl. unbeschrieben.

Von Jakob Matthias Schmutzer sind aus einem Zeitraum von über vier Jahrzehnten eindrucksvolle Studienköpfe überliefert, die eine große Vielfalt in puncto Gesichtsausdruck und Charakterdarstellung zeigen. Diese Blätter sind vorwiegend in einer akkuraten und zugleich fein ausdifferenzierten Röteltechnik ausgeführt, die Schmutzer bei Johann Georg Wille in Paris erlernt hatte. Das Zeichnen von Charakterköpfen war ein Grundpfeiler des akademischen Unterrichts seit der Ära Charles Le Bruns, dessen 1698 veröffentlichte theoretische Abhandlung *Conférence sur l'expression génerale et particulière* Generationen von Kunststudenten geprägt hat. In der Tradition solcher Lehrbücher radierte Schmutzer die vorliegenden Blätter auf Grundlage eigener Kopfstudien. Einige der Vorlagenzeichnungen sind digital im Museum der angewandten Kunst, Wien dokumentiert (Fotografien eines Albums, Inv. KI 16713-37, 40, 51, 54, 56–58) und datieren zwischen 1774 und 1788, während ein Blatt vor 1811 datiert ist, Schmutzers Todesjahr, das auch das Entstehungsdatum der Folge eingrenzt. Sowohl Nagler als auch Le Blanc beschreiben lediglich eine zwölf Blatt zählende Serie mit Studienköpfen, während hier jedoch zwei jeweils 1–12 nummerierte Folgen vorliegen.

Die einzelnen Blätter zeichnen sich durch ihre stupende psychologische Charakterisierung und ihre Spontaneität des Ausdrucks aus. Die Charakterköpfe, vor allem die von Kindern und Jugendlichen, sind ungeheuer lebensnah, fast anrührend präsent und immer originell in Pose und Mimik dargestellt. Meist sinnend, introvertiert, manchmal leise lächelnd oder mit hellwachem Blick. Die Skala an menschlichen Emotionen verleiht diesen so sensibel erfassten Porträts eine universale Würde und ein Element der Zeitlosigkeit. Prachtvolle, gegensatzreiche und kraftvolle Abzüge, welche die reich modulierten Liniengefüge wunderbar markant und präzise wiedergeben, sämtlich mit schmalem Rand um die deutlich und teils gratig zeichnenden Plattenkanten. Lediglich in den weißen Rändern teils stockfleckig und vereinzelt rechts schwach fingerfleckig, sonst in sehr schöner und einheitlicher Erhaltung. In dieser Vollständigkeit und Druckschönheit von allergrößter Seltenheit, wir konnten eine der beiden Folgen lediglich in der Albertina, Wien, nachweisen.

JAKOB MATTHIAS SCHMUTZER

(1733–1811, Vienna)

Study Heads. Twenty-four etchings with burin. Each approx. 16 x 12 cm. Nagler 20 (12 sheets); Le Blanc 53 (12 sheets); 12 sheets unrecorded.

Impressive study heads made over a period of more than forty years by Jakob Matthias Schmutzer showing a wide variety of facial expressions and character depictions have come down to us. These sheets have mostly been executed using an accurate and finely differentiated red chalk technique that Schmutzer learned from Johann Georg Wille in Paris. The drawing of character heads had been a key feature of academic lessons since the era of Charles Le Brun, whose theoretical treatise *Conférence sur l'expression génerale et particulière* published in 1698 influenced whole generations of art students. It was in the tradition of such textbooks that Schmutzer etched the present sheets based on head studies that he made himself. Some of the print designs are accessible in digital form at the Museum der angewandten Kunst in Vienna (photographs from an album, inv. KI 16713-37, 40, 51, 54, 56–58) and date to between 1774 and 1788, while one sheet is dated before 1811, the year of Schmutzer's death, which also limits the date of origin of the series. Both Nagler and Le Blanc describe just one twelve-sheet series of head studies, whereas two series numbered from 1–12 respectively are on offer here.

The individual sheets are distinguished by their astounding psychological characterisation and spontaneity of expression. The character heads, especially those of children and adolescents, are remarkably realistic, almost touchingly alive and consistently original in their poses and facial expressions. Mostly pensive, introverted, sometimes quietly smiling or with a wide-awake gaze. The scale of human emotions gives these sensitively observed portraits both a universal dignity and an element of timelessness. Superb, contrasting and powerful impressions that reproduce the richly modulated linework in a wonderfully striking and accurate manner, all with thread margins around the distinct and partly inky platemarks. Partly foxed in the white margins only, some occasional slight staining on the right, otherwise in excellent condition throughout. Of the utmost rarity in this degree of completeness and printing quality. Only in the Albertina in Vienna were we able to confirm one of the two series.

N.1
J. Math: Schmuzer fec.

N.8
J. Math. Schmuzer fec.

N.10
J. Math. Schmuzer fec.

10
J. Schmuzer

29. JOHAN TOBIAS SERGEL
(1740–1814, Stockholm)

Achill und seine Gefährten bringen die Leiche des Patroklos zum Scheiterhaufen. Radierung. 19,5 x 27,7 cm. Um 1766. Josephson 1956, S. 72 ff., Abb. 72; P. Bjurström, *Johan Tobias Sergel,* Hamburg 1975, S. 103, Nr. 2. Wasserzeichen: Lilienwappen im Kreis mit Nebenmarke M.

Der Bildhauer Sergel schuf nur zwei Radierungen, die wohl der gesamten älteren beschreibenden Literatur unbekannt geblieben sind. Bjurström veröffentlichte neben dem vorliegenden Blatt eine weitere, 1766 entstandene Radierung nach einem biblischen Sujet: *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*. Offenbar hat sich die Tätigkeit Sergels als Radierer nur auf diese beiden Blätter beschränkt, obwohl sie sich durch eine erstaunlich treffsichere und reife technische Behandlung auszeichnen. Anhaltspunkt für die Datierung unseres Blattes ist ein vom Künstler selbst bezeichnetes Exemplar, das die Inschrift trägt: „Särgell invenit et fecit 1766".

Die Darstellung geht zurück auf Comte de Caylus' 1757 veröffentlichtes Werk *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, das Sergel eigenständig szenisch neuinterpretierte, indem er mehrere Textpassagen zu einer großartigen Komposition sinnreich zusammenfügte. So werden die Trauer der Kampfgefährten des Patroklos, die Verzweiflung Achills beim Anblick des toten Freundes und die Vorbereitung des Scheiterhaufens zu einer Szene vereinigt, deren Pathos und expressive Kraft bemerkenswert sind. Die beiden Männer, die den Leichnam tragen, sind mit der Gestalt Achills zu einer kompakten, geschlossenen Gruppe zusammengeschmiedet, die in der dramatischen Geste des Achill, der von Schmerz übermannt, seinen Kopf mit dem Mantel verhüllt, ihre kompositorische Krönung findet. Die leichte, fließende und äußerst dynamische Radiertechnik scheint von italienischen Vorbildern des 16. und 17. Jahrhunderts angeregt, die Sergel möglicherweise im Original gekannt hat. Die Haltung des entseelten Körpers des Patroklos erinnert entfernt an Parmigianinos *Grablegung* (Bartsch 5), jedoch ist die Radierung wohl noch in Stockholm, im Jahr vor Sergels Aufbruch nach Italien entstanden. Diese Italienreise trat der Künstler als Staatsstipendiat am 27. Juni 1767 an. Sie führte ihn über Stralsund, Berlin, Dresden und Wien zuerst nach Venedig. Im August desselben Jahres traf er in Rom ein. Der Anblick der Kunstschätze der ewigen Stadt soll Sergel so ergriffen, ja gelähmt haben, wie er selbst berichtet, dass er die ersten vier Monate seines Aufenthalts zu keiner künstlerischen Tätigkeit imstande war. Ausgezeichneter, nuancierter Druck mit gleichmäßigem Rand. Geringfügige Gebrauchsspuren, sonst tadellos erhalten. Aus der Sammlung von Giovanni Locarno, Mailand (Lugt 1691).

JOHAN TOBIAS SERGEL
(1740–1814, Stockholm)

Achilles and his Companions Carry the Dead Body of Patroclos to the Funeral Pyre. Etching. 19.5 x 27.7 cm. Circa 1766. Josephson 1956, p. 72ff, fig. 72; Per Bjurström: *Johan Tobias Sergel*. Hamburg 1975, p. 103, no. 2. Watermark: Fleur-de-Lys in Circle with countermark M.

The sculptor Sergel produced only two etchings, both unrecorded in the older print literature. Apart from this print, Per Bjurström published another etching executed in 1766 with a biblical subject: *Joseph sold by his brothers*. Although Sergel's activity as a printmaker seems to be limited to these two prints, they are characterized by an amazingly unerring and advanced technical facility. The basis for the dating of our sheet is an impression bearing an inscription in the artist's hand „Särgell invenit et fecit 1766."

The image is inspired by the *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile* published in 1757 by the Comte de Caylus and which Sergel interpreted by combining various text passages into an inspiring composition. The mourning of the comrades-at-arms, Achilles' despair on seeing his dead friend, and the preparation of the funeral pyre are here combined in one scene, conveying a remarkable pathos. The two men carrying the dead body melt with the figure of Achilles into one compact, solid group. The compositional highpoint of the print is found in Achilles' dramatic gesture – overwhelmed by grief, he covers his head with a cloth. The fluid and dynamic etching technique seems to be inspired by Italian prints of the 16th and 17th centuries, which Sergel might have known in the originals. The position of the lifeless body of Patroclos is somewhat reminiscent of Parmigianino's *Entombment* (Bartsch 5), but the etching was probably executed in Stockholm the year before Sergel's journey to Italy. As a scholar with a stately stipend the artist began his trip on June 27, 1767 for Italy via Stralsund, Berlin, Dresden and Vienna to Venice. In August of the same year he reached Rome. The sight of the art treasures of the eternal city seems to have deeply touched Sergel, even paralyzed him to the extent that, as he himself reported, during the first four months of his stay he was not able to produce any art. A fine, nuanced impression with even margins. Minor handling traces, otherwise impeccable. From the collection of Giovanni Locarno, Milano (Lugt 1691).

30. JOSEPH MARIE VIEN
(1716 Montpellier – 1809 Paris)

Caravane du Sultan à la Mecque, mascarade turque donnée à Rome par Messieurs les Pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au Carnaval de l'année 1748. Titelblatt mit Dedikation an Jean François de Troy, 31 Radierungen. Je ca. 20,7 x 13,6 cm. Im Original-Kalbsledereinband mit goldgeprägter Rückenvergoldung und Goldprägung auf dem Deckel: „Le Duc de Nivernoios". Baudicour I, 8–39 I (von III).

Der Historienmaler und Radierer Joseph Marie Vien wurde in Paris bei Giral und Natoire ausgebildet und gilt als der Wegbereiter des französischen Neoklassizismus. David zählte später zu seinen Schülern. 1743 gewann Vien den prestigeträchtigen *Prix de Rome* und verweilte bis 1750 in der Ewigen Stadt. Dort war Vien im Jahre 1748 Zeuge des alljährlichen und äußerst populären Faschingsumzuges der *pensionnaires* der *Académie de France*, deren phantasievoll kostümierte Teilnehmer er in diesem wundervollen und spirituellen Radierzyklus verewigte. Der Zyklus ist nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturhistorisch von größtem Interesse, handelt es sich doch um ein signifikantes Beispiel für die Moderichtung der *Turquerie*, die sich im 18. Jahrhundert in Europa größter Beliebtheit erfreute. Man kann nur staunen über die schier endlose Vielfalt der prachtvollen, kostbaren und exotischen Kostümierungen, die Vien mit größtem Detailreichtum und Freude an der Wiedergabe der erlesenen Stoffe, Federbündel und Texturen dargestellt hat. Wir sehen Muftis, Imame, Janitscharen, Eunuchen, furchterregende Krieger und prunkvoll gekleidete Höflinge. Diese pittoresken orientalischen Würdenträger sind in unterschiedlichsten, hochexpressiven Posen gezeigt und ihre Physiognomien verraten wechselnde Gefühlsregungen. Neben Mitgliedern des osmanischen Hofstaates figurieren Botschafter aus Persien, Siam und China, weibliche Protagonistinnen, wie die Sultanin von Transsylvanien und schwarze Mitglieder des Hofstaates. Viele dieser so malerischen Figuranten posieren vor einer südlichen Landschafts- und Architekturkulisse, die leicht und spirituell behandelt ist und einen wirkungsvollen Kontrast bildet mit dem wuchtigen Clairobscur, das den Hauptdarstellern eine eindrucksvolle physische Präsenz verleiht. Das letzte Blatt der Folge schließlich zeigt einen von vier Pferden gezogenen Prunkwagen, der Ähnlichkeit aufweist mit dem Faschingswagen auf Jean-Baptiste Marie Pierres ikonischer Darstellung der *Masquerade Chinoise,* anlässlich des römischen Karnevals des Jahres 1735 (Baudicoor I, 27).

Die Folge liegt in dem bereits von Baudicour als „*très rare*" beschriebenen ersten Druckzustand, vor der Adresse von Fessard, vor und die stupende, unübertrefflich schöne Druckqualität der vollrandigen Blätter lässt auf früheste Abzüge schließen, die mit größter Delikatesse und verfeinerter tonaler Wirkung gedruckt sind. Es dürfte sich um ein Präsentationsexemplar Viens an Louis-Jules Mancini-Mazarini, Duc de Nivernois (1716–1798) handeln, der eben in jenem Jahr 1748 als französischer Botschafter zum Heiligen Stuhl nach Rom entsandt wurde. In dieser Druckqualität und außerordentlichen Erhaltung ein Rarissimum.

J.V. del. Scu.
Bacha de Caramanie
7

J.V. del. Sc.
Ambaſsadeur de Perse
18

J.V. del. Sc.
Prestre de la Loy.
9

J.V. del. Sc.
Sultane de Tranſilvanie.
23

30. JOSEPH MARIE VIEN

(1716 Montpellier – 1809 Paris)

Caravane du Sultan à la Mecque, mascarade turque donnée à Rome par Messieurs les Pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au Carnaval de l'année 1748. Title sheet with dedication to Jean François de Troy, 31 etchings. Each approx. 20.7 x 13.6 cm. In the original calfskin binding with gold fillet and gold tooling on the cover: "Le Duc de Nivernoios". Baudicour I, 8–39 I (of III).

The etcher and history painter, Joseph Marie Vien, who was taught in Paris by Giral and Natoire, is considered the pioneer of neoclassicism in France. David was later one of his students. In 1743 Vien won the prestigious *Prix de Rome* and spent the next seven years as a resident of the Eternal City where, in 1748, he witnessed the extremely popular annual carnival procession staged by the *pensionnaires* of the *Académie de France*, whose imaginatively dressed participants he immortalised in this wonderfully vibrant series of etchings. The series is of the utmost interest not just in artistic respects, but also in terms of cultural history, since it is a striking illustration of the fashion for *turquerie* that was enormously popular in 18th century Europe. One can only marvel at the almost endless variety of magnificent luxurious and exotic costumes that Vien has portrayed with great pleasure and meticulous attention to detail in reproducing the exquisite fabrics, textures and bundles of feathers. Among the characters on display are muftis, imams, janissaries, eunuchs, fearsome warriors and sumptuously clad courtiers.

These enchanting Oriental dignitaries are presented in a wide variety of highly expressive poses, their facial features betraying a range of different feelings. In addition to members of the Ottoman court there are ambassadors from Persia, Siam and China, female protagonists such as the Sultana of Transylvania, and black members of the court. Many of these very picturesque figures are portrayed against a southern landscape and architectural backdrop that is rendered with a light touch and great verve, thus producing an effective contrast with the powerful chiaroscuro that gives the main characters an imposing physical presence. The last print in the series shows a ceremonial carriage drawn by four horses that is reminiscent of the carnival float in Jean-Baptiste Marie Pierre's iconic depiction of the *Masquerade Chinoise* held during the carnival in Rome in 1735 (Baudicour I, 27).

The series is on offer in the first state that even Baudicour described as "très rare", before the address of Fessard; the supremely fine, unsurpassed printing quality of the impressions with their full margins suggests they were among the earliest to be pulled; they have been printed with the utmost delicacy and a refined tonal effect. In all probability this is a set that Vien presented to Louis-Jules Mancini-Mazarini, Duc de Nivernois (1716–1798), who in 1748 was sent to Rome as the French ambassador to the Holy See. Of the utmost rarity in this printing quality and extraordinary state of preservation.

J.V. del. Sc. *Ambassadeur de Siam* 16

31. ANNA WASER
(1678–1714, Zürich)

Selbstbildnis in Halbfigur, nach links gewandt. Silberstiftzeichnung auf Vellum. 15,4 x 10,7 cm. Eigenhändig bezeichnet und datiert: „Anna Wasera Figurina F. Ao 1703".

Die Miniaturmalerin und Radiererin Anna Waser entstammte einer angesehenen Züricher Familie. In jugendlichem Alter erhielt sie eine vorzügliche wissenschaftliche Ausbildung und bewies neben ihrer Begabung für Latein und die französische Sprache auch ihre künstlerischen Talente als Zeichnerin und Miniaturmalerin. Ihren ersten Malunterricht erhielt sie vor Ort bei Johann Sulzer, unter dessen Leitung das anrührende Selbstbildnis der Zwölfjährigen entstand, das heute im Kunsthaus Zürich aufbewahrt wird. Im Frühjahr 1692 ging Anna bei Joseph Werner in Bern in die Lehre, in dessen Werkstatt sie bis 1696 als einzige weibliche Schülerin verblieb. Nach ihrer Ausbildung widmete sie sich in Zürich selbstständig der Miniaturmalerei und erwarb sich in dieser Disziplin ein derartiges Renommee, dass sie 1699 als Hofmalerin an den gräflich Solms-Braunfelsischen Hof berufen wurde. 1702 kehrte die Zeit ihres Lebens unverheiratete Künstlerin nach Zürich zurück, wo sie eine sehr erfolgreiche und vielbeachtete Tätigkeit entwickelte, bis sie 1714 im Alter von erst fünfunddreißig Jahren frühzeitig verstarb.

Auf diesem delikaten und außerordentlich fein durchgeführten Profilbildnis sehen wir die Künstlerin in Halbfigur in einem antikisierenden, fein plissierten Gewand; auch die kunstvolle Flechtfrisur ist von römischen Vorbildern der flavischen Periode inspiriert. Ihre Physiognomie mit der hohen Stirn und der prononcierten spitzen Nase weist große Ähnlichkeit mit dem gestochenen Porträt der Künstlerin in Jean-Baptiste Descamps Veröffentlichung *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais* (1764, Bd. IV, S. 202) auf. Ein geringfügig kleineres, 1704 entstandenes Miniaturbildnis in ganzer Figur wurde am 6. Juli 2022 bei Sotheby's in London (Los 124) versteigert und zeigt eine ähnliche Frisur. Das vorliegende künstlerisch sehr qualitätvolle und anmutige Porträt ist gleichzeitig auch ein bedeutendes kulturhistorisches Dokument, das von Leben und Wirken dieser faszinierenden Künstlerin zeugt. Siehe auch *J.K. Dabbs, Life Stories of Women Artists, 1550–1800, An Anthology,* University of Minnesota Morris 2008, S. 328–336.

ANNA WASER
(1678–1714, Zurich)

Self-portrait, Half-length figure, Turned to Left. Silverpoint drawing on vellum. 15.4 x 10.7 cm. Dated autograph inscription: "Anna Wasera Figurina F. Ao 1703".

The miniaturist and etcher, Anna Waser, came from a respected Zurich family. In the course of the excellent academic training she received from an early age she demonstrated not only her gift for languages (Latin and French), but also her artistic talents as a miniaturist and draughtswoman. She was given her first lessons in painting in Zurich by Johann Sulzer, under whose watchful eye the twelve-year-old made the touching self-portrait that is now in the Kunsthaus in Zurich. In Bern in the spring of 1692 Anna was apprenticed as the sole female pupil to Joseph Werner, in whose studio she remained until 1696. Having completed her training, she took up miniature painting in Zurich on her own initiative, achieving such renown in this discipline that she was appointed court painter to the Counts of Solms-Braunfels in 1699. Three years later the artist, who remained unmarried throughout her life, returned to Zurich, where she pursued a very successful and highly regarded career until her premature death in 1714 at the age of just thirty-five.

In this airy, half-length profile portrait executed with the utmost delicacy Anna is dressed in a finely pleated, classical-style robe; her elaborate braided hairstyle is similarly inspired by Roman models from the Flavian period. Her physiognomy with the high forehead and distinct pointed nose bears a close resemblance to the engraved portrait of the artist in Jean-Baptiste Descamps' publication *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais* (1764, vol. IV, p. 202). A marginally smaller, full-length miniature portrait with a similar hairstyle that dates to 1704 was auctioned at Sotheby's in London on 6 July 2022 (lot 124). The present charming portrait is not merely of very high artistic quality, but also extremely valuable in cultural history terms in that it documents the life and work of this fascinating artist. See also J. K. Dabbs, *Life Stories of Women Artists, 1550–1800, An Anthology*, University of Minnesota Morris 2008, pp. 328–336.

Anna Wasera Tigurina f. Aº. 1703.

19. – 20. Jahrhundert

32. AUGUSTE DANSE
(1829 Brüssel – 1929 Ukkel, Brüssel)

Der Bettler. Radierung auf Velin nach Émile Charles Wauters. 32,2 x 23 cm. Unten links eigenhändig bezeichnet und signiert: „Épreuve d'artiste / 2e état / ADanse". (1884).

Der belgische Maler und Graphiker Auguste Danse, der an der *Académie Royale des Beaux Arts* in Brüssel und an der *École de Gravure* der lithographischen Anstalt Dewasne als Schüler Luigi Calamattas gelernt hatte, gründete 1882 die Kupferstichklasse der Akademie in Mons, die er als erster Professor leitete. Ab 1905 war er festes Mitglied der *Académie Royale de Belgique*. Sein umfangreiches druckgraphisches Œuvre umfasst ca. 300 Blatt, darunter etwa 50 Portraits und zahlreiche eigene Erfindungen. Ein Drittel seiner Arbeiten sind Reproduktionen nach alten niederländischen und italienischen Meistern sowie Zeitgenossen, unter anderem Léon Bonnat, Honoré Daumier, Meunier und Émile Charles Wauters.

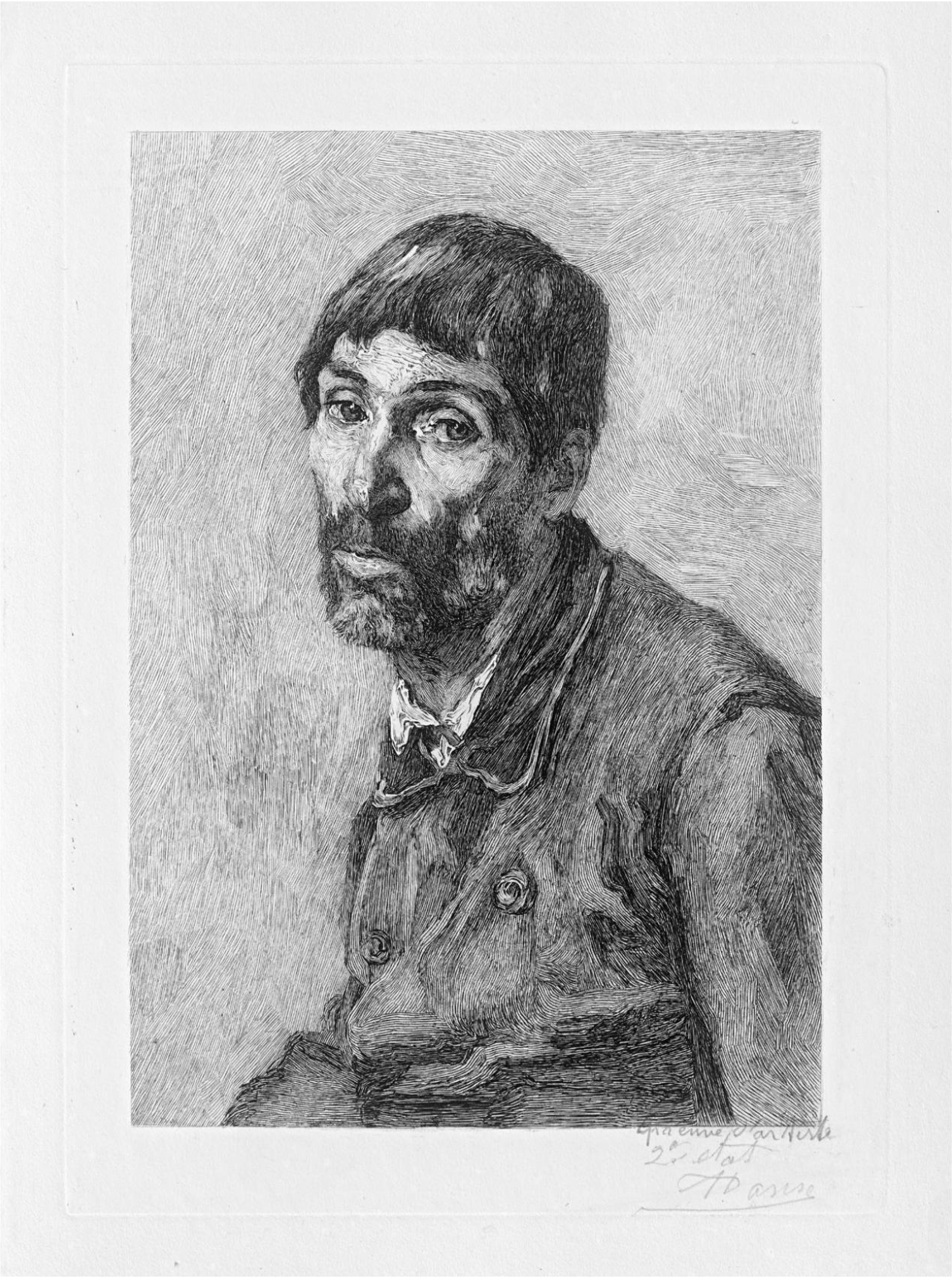
Letzterer ist der Autor des hier reproduzierten Bildnisses in Aquarell, das sich im Rijksmuseum Amsterdam befindet (Inv. RP-T-1950-24). Die in derselben Sammlung ebenfalls vorhandene Radierung von Danse ist dort als *Bettler* bezeichnet. Die breiten Pinselstriche des Aquarells überträgt Danse als Parallellagen feiner Linien mit der Radiernadel, die in den dunklen Partien enger angelegt und tiefer geätzt sind. Die äußerst verfeinerte und subtile Radiertechnik ähnelt der Werkspur impressionistischer Malerei. Das seltene Blatt in einem ganz ausgezeichneten Abzug des zweiten Zustands mit zusätzlichen Parallellagen im Hintergrund, mit breitem Rand, von Künstlerhand bezeichnet als „Epreuve d'artiste".

AUGUSTE DANSE
(1829 Brussels – 1929 Ukkel, Brussels)

The Beggar. Etching on wove paper after Émile Charles Wauters. 32.2 x 23 cm. Inscribed and signed "Épreuve d'artiste / 2e état / ADanse" in the artist's own hand at the bottom left. (1884).

The Belgian painter and printmaker, Auguste Danse, who studied at the *Académie Royale des Beaux Arts* in Brussels and was trained by Luigi Calamatta at the *École de Gravure* of the Dewasne Institute of Lithography, inaugurated the engraving class at the Academy in Mons in 1882 which he headed as its first professor. From 1905 he was a permanent member of the *Académie Royale de Belgique*. His extensive printed oeuvre comprises some 300 sheets, including around fifty portraits and numerous works of his own invention. A third of his output consists of reproductions after old Dutch and Italian masters as well as contemporaries such as Léon Bonnat, Honoré Daumier, Meunier and Émile Charles Wauters.

The latter is the author of the watercolour portrait in the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. RP-T-1950-24) that is reproduced here. The etching by Danse, which is in the same collection, is entitled there as *The Beggar*. The artist uses the etching needle to transform the broad brushstrokes of the watercolour into fine parallel lines, which are narrower in the dark areas and etched more deeply. The extremely refined and subtle etching technique is outstanding and similar in a way to the traces found in Impressionist paintings. A rare print, it is on offer here in a very fine impression of the second state with additional parallel lines in the background, with wide margins, inscribed in the artist's own hand as "Epreuve d'artiste".



33. EUGÈNE GRASSET
(1845 Lausanne – 1917 Sceaux/Hauts-de-Seine)

Méditation. Bleistift, weiß gehöht auf braunem Papier. 32,8 x 25 cm. Signiert und datiert unten rechts „Grasset 96“. Murray-Robertson, S. 126; Kat. *Eugène Grasset. 1845–1917. L'art et l'ornament,* Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 2011, S. 212, Abb. 117.

Der Maler, Illustrator, Bildhauer und Kunsttheoretiker Eugène Grasset übte entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Art Nouveau in Kunstgewerbe, Plakat- und Druckkunst aus. Nach architektonischen Studien in Zürich bei Gottfried Semper bildete er sich zeichnerisch – ab 1871 in Paris – weiter und befasste sich mit japanischer Kunst. Tätig zunächst als Raumausstatter und Illustrator, erzielte er erste größere Erfolge mit Plakaten, u.a. im Auftrag von Sarah Bernhardt. Gleichzeitig entwickelte er eine umfassende Lehrtätigkeit an mehreren privaten und staatlichen Schulen und verfasste kunsttheoretische Schriften.

Bei dem reizvollen Studienblatt handelt es sich um eine Vorzeichnung zu der Lithographie *Méditation,* die 1897 als das erste Blatt der Serie *Dix estampes décoratives (Caractères de femmes, fleurs emblematiques)* von dem Verleger Gustave Malherbe herausgegeben und anschließend in Brüssel, in Zürich und bei der Wiener Sezession ausgestellt wurde. Exemplarisch für Grassets Œuvre, verkörpern in diesen Blättern zehn stilisierte weibliche Figuren jeweils einen Gemütszustand oder eine Situation, floral begleitet von symbolhaltigen Pflanzen – die Titel der weiteren Blätter sind *Extravagance, Bonne nouvelle, Inquiétude, Danger, Froideur, Coquetterie, Anxieté, Tentation* und *Jalousie*. Darin spiegeln sich Facetten des Frauenbildes des *Fin de Siècle* wider, das von Ideen wie der *femme fatale,* der *femme fragile* oder der *femme nouveau* geprägt war, vor dem Hintergrund wachsender weiblicher Autonomie und der Ideen der noch jungen psychologischen Forschung. Das zeichnerisch brillante Blatt visualisiert die Ideenfindung des Künstlers von der Portraitstudie nach dem Modell hin zur stilisierten, konturiert-flächigen Darstellung der Lithographie. Das verträumte, äußerst delikat und pointiert gezeichnete Mädchenbildnis am oberen linken Rand verleiht der Zeichnung einen besonderen Reiz.

EUGÈNE GRASSET
(1845 Lausanne – 1917 Sceaux / Hauts-de-Seine)

Méditation. Pencil, white heightening on brown paper. 32.8 x 25 cm. Signed and dated “Grasset 96” at the bottom right. Murray-Robertson, p. 126; cat. *Eugène Grasset. 1845–1917. L'art et l'ornament,* Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 2011, p. 212, fig. 117.

The painter, illustrator, sculptor and art theoretician, Eugène Grasset, exercised a decisive influence on the development of Art Nouveau in arts and crafts as well as in poster and print art. Following his architectural studies in Zurich under Gottfried Semper, he trained himself as a draughtsman – from 1871 in Paris – and turned his attention to Japanese art. Active initially as an interior decorator and illustrator, he achieved his first major successes with posters, some of which were commissioned by Sarah Bernhardt. At the same time he undertook extensive teaching work at several private and state schools and wrote works on the theory of art.

This delightful study sheet is a preliminary drawing for the lithograph *Méditation,* which was issued in 1897 as the first sheet in the series of *Dix estampes décoratives (Caractères de femmes, fleurs emblematiques)* by the publisher Gustave Malherbe and subsequently exhibited in Brussels and Zurich and at the Viennese Secession. A typical element in Grasset's oeuvre, these sheets feature ten stylised female figures, each of which embodies a state of mind or a situation, accompanied by symbolic plants – the titles of the other sheets are *Extravagance, Bonne nouvelle, Inquiétude, Danger, Froideur, Coquetterie, Anxieté, Tentation* and *Jalousie*. The series reflects aspects of the image of women during the fin de siècle, which was characterized by such notions as the *femme fatale*, the *femme fragile* and the *femme nouveau*, seen against the backdrop of increasing female autonomy and the ideas emerging from early psychological research. This brilliantly drawn sheet visualizes the development of the artist's ideas, ranging from the model-based portrait study to the stylised, well-defined, two-dimensional depiction of the lithograph. The dreamy portrait of a girl in the upper left margin, which is drawn with great accuracy and supreme delicacy, lends the work a special charm.

34. OTTO GREINER
(1869 Leipzig – 1916 München)

Bildnis der Marianne Brockhaus in Leipzig. Federlithographie auf Japanbütten. 50,8 x 34,3 cm (Darstellung); 58,2 x 46 cm (Blattgröße). In der Platte unten links spiegelbildlich signiert „O. Gr. II (18)99“. Vogel 73 II.

Otto Greiner war einer der Hauptvertreter des deutschen Symbolismus. Nach einer Lehre als Lithograph in der Bach'schen Kunstanstalt in Leipzig studierte er 1888–1891 an der Kunstakademie München bei Alexander Liezen-Mayer. Greiners herausragendes zeichnerisches Talent wurde bereits 1890 von Adolph Menzel anerkennend erwähnt. Im Jahr darauf unternahm der Künstler eine Studienreise nach Italien, wo er in Rom Max Klinger begegnete, der ihn entscheidend prägen sollte und dessen Atelier er übernahm, als er 1898 endgültig nach Rom übersiedelte. 1913 wurde Greiner Mitglied der *Accademia di San Luca*, kehrte aber bei Kriegseintritt Italiens 1915 mit seiner italienischen Frau Nannina Duranti nach Deutschland zurück, wo er ein Jahr später an einer Lungenentzündung verstarb.

Das vorliegende Porträt zeigt die Leipzigerin Marianne Brockhaus, Urenkelin des Verlagsgründers Friedrich Arnold Brockhaus. Marianne Brockhaus war Bücher- und Kunstsammlerin sowie Mäzenin, verkehrte im Salon ihres Bruders Max und war unter anderem mit dem Architekten Fritz Schumacher und dem Direktor des Grassimuseums, Richard Graul, befreundet. Sie malte selbst und stand in Kontakt mit Paula Modersohn-Becker. Otto Greiner schuf für sie ein Exlibris und die vorliegende Lithographie, die nicht nur als lebensnahes, einfühlsames Porträt beeindruckt, sondern auch in der Gesamtgestaltung von einer bestechenden visuellen Prägnanz ist. Die Gesamtform ist geschlossen, unter dem naturalistisch portraitierten Kopf besitzt der ausladende Rock mit den gleichmäßigen Schraffuren etwas Flächig-Ornamentales, das an Klimt und den Jugendstil denken lässt. Ganz ausgezeichneter, gleichmäßiger Abzug auf dem vollen Bogen, rechts mit dem vollen Schöpfrand. Minimale Altersspuren, sonst tadellos schön und original erhalten. Von großer Seltenheit.

OTTO GREINER
(1869 Leipzig – 1916 Munich)

Portrait of Marianne Brockhaus in Leipzig. Pen lithograph on Japanese paper. 50.8 x 34.3 cm (depiction); 58.2 x 46 cm (sheet size). Signed "O. Gr. II (18)99" as a mirror image at the bottom left of the plate. Vogel 73 II.

Otto Greiner was one of the foremost representatives of German Symbolism. After his apprenticeship as a lithographer at the Bach'sche Kunstanstalt in Leipzig he studied from 1888 to 1891 at the Kunstakademie in Munich under Alexander Liezen-Mayer. Adolph Menzel recognised Greiner's outstanding talent as a draughtsman as early as 1890. The following year Greiner undertook a study tour to Italy and when in Rome met Max Klinger, who was to exert a considerable influence on him. Having finally moved to Rome in 1898, Greiner took over Klinger's studio there. In 1913 the artist was admitted to the *Accademia di San Luca*, but following Italy's entry into the First World War in 1915 he returned with his Italian-born wife Nannina Duranti to Germany, where he died a year later of pneumonia.

The present portrait shows Marianne Brockhaus, the great-granddaughter of Friedrich Arnold Brockhaus, the founder of the Leipzig publishing house. Marianne Brockhaus was an art and book collector and a patron of the arts in Leipzig. She frequented her brother Max's salon and was friends, among others, with the architect Fritz Schumacher and the director of the Grassimuseum, Richard Graul. A painter herself, she was in contact with Paula Modersohn-Becker. Otto Greiner produced an ex libris for Marianne as well as the present lithograph, which is not only an impressive, lifelike and sensitive portrait, but also of outstanding visual conciseness in its overall design. The form as a whole is closed; beneath the naturalistically portrayed head the sweeping skirt with its uniform hatching has a flat, ornamental quality reminiscent of Klimt and Art Nouveau. A very fine, even impression on the full sheet, with the full deckle edge on the right. Minor ageing, otherwise of impeccable beauty and in pristine condition. Very rare.

35. JULES JOSEPH LEFEBVRE
(1834 Tournan-en-Brie – 1912 Paris)

Profilbildnis eines jungen Mädchens. Radierung und Kaltnadel auf Velin. 29,4 x 19,7 cm. 1870. Beraldi, *Les Graveurs du XIXe Siècle*, IX, 81, 9.

Jules Lefebvre ging bei Léon Cogniet in die Lehre und studierte anschließend an der Pariser *École des Beaux-Arts*. 1855 stellte der Künstler erstmalig auf dem Pariser Salon aus und gewann 1861 den begehrten *Prix de Rome*. Lefebvre war ein gefeierter Maler in seiner Epoche, seine idealisierten, erotisch gefärbten Frauendarstellungen und Aktgemälde erfreuten sich beim damaligen Publikum einer großen Beliebtheit. In seinen späteren Jahren konzentrierte sich der Künstler vor allem auf die Porträtmalerei, insbesondere auf Frauenporträts, die sich durch ihre technische Brillanz auszeichnen. Ab 1870 entfaltete Lefebvre an der Pariser *Académie Julian* eine einflussreiche Lehrtätigkeit. Zu seinen Schülern zählten Childe Hassam, Fernand Khnopff und die Malerin Elizabeth Jane Gardner Bouguereau.

Das vorliegende, sehr sensitiv beobachtete Mädchenbildnis zeigt eine intimere Seite seines Talentes. Es ist in einer verfeinerten, fast impressionistisch anmutenden Radiertechnik ausgeführt. Das zarte Linienspiel der Radierung erhält durch markante Kaltnadelakzente eine bestechende visuelle Wirkung. Effektvoll hebt sich das fein geschnittene Mädchengesicht vor dem tonigen Hintergrund ab. Größte technische Verfeinerung und ein bestechender Sinn für Ästhetik machen dieses seltene Blatt aus. Ganz ausgezeichneter, nuancierter Druck mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JULES JOSEPH LEFEBVRE
(1834 Tournan-en-Brie – 1912 Paris)

Profile Portrait of a Young Girl. Etching and drypoint on wove paper. 29.4 x 19.7 cm. 1870. Beraldi, *Les Graveurs du XIXe Siècle*, IX, 81, 9.

Jules Lefebvre was apprenticed to Léon Cogniet and went on to study at the *École des Beaux-Arts* in Paris. He first exhibited his work at the Paris Salon in 1855 and won the coveted *Prix de Rome* in 1861. Lefebvre was a celebrated painter in his time, his nude paintings and idealised, erotically tinged depictions of women proving highly popular with the public. In later years he concentrated for the most part on portrait painting, especially portraits of women which are notable for their technical brilliance. From 1870 on, Lefebvre was an influential teacher at the *Académie Julian* in Paris, counting Childe Hassam, Fernand Khnopff and the painter, Elizabeth Jane Gardner Bouguereau, among his pupils.

The present, very sensitively observed portrait of a young girl highlights a more intimate aspect of his talent. It has been executed using a refined, almost Impressionist-like etching technique. The striking effects achieved by the drypoint give the delicate flowing contours of the etching an astounding visual impact. The finely moulded girl's face stands out starkly against the tonal background. This rare sheet is distinguished by its superlative technical refinement and impressive sense of aesthetics. A very fine, nuanced impression with the full margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

36. MORTIMER MENPES
(1855 Port Adelaide – 1938 Pangbourne)

Whistler Portrait No. 7 (Six Faces of Whistler). Kaltnadel. 18,9 x 13,7 cm. 1902–3. Morgan 237; Robinson S. 219. Wasserzeichen: Nr. 1 im Diamant.

Der australische Maler, Grafiker und Buchillustrator Mortimer Menpes studierte ab 1875 in London an der National Art Training School, South Kensington, bei Alphonse Legros und weiteren. Als Mitglied der *Society of Painter-Etchers* nahm er regelmäßig an deren Jahresausstellungen teil und machte sich einen Namen als begabter Porträtist. In der Bretagne (1881–83) traf er auf James McNeill Whistler, der ihn künstlerisch entscheidend prägen sollte. Seine biographische Schrift *Whistler as I knew him* (1904) legt von ihrer Verbindung Zeugnis ab. Menpes unternahm Reisen unter anderem nach Japan, Indien, Italien, Marokko, Mexiko und veranstaltete anschließend gestalterisch innovative Ausstellungen in London, die zur Verbreitung des Japonismus beitrugen. In den 1890er Jahren experimentierte er mit farbiger Graphik. Sein 1899 eröffnetes Studio in Chelsea zog mit seiner japanisch inspirierten Gestaltung Käufer und Kunstinteressierte an. Ab 1900 betrieb er eine kommerzielle Druckerei. Der extrem produktive Künstler zeigte 1913 seine letzte große Einzelausstellung, schuf aber bis zu seinem Tode Hunderte weiterer Arbeiten.

Das reizvolle Studienblatt, das den berühmten Künstlerkollegen in verschiedenen Posen zeigt, entstand kurz vor dessen Tod. Mit nur wenigen Linien und unter gezieltem Einsatz des Grates der Kaltnadel sind die Bildnisse und Handstudien fesselnd charakterisiert, während andere Elemente in nur skizzenhafter Andeutung verbleiben. Ganz ausgezeichneter gratiger Abzug mit feinem Plattenton und breitem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante.

MORTIMER MENPES
(1855 Port Adelaide – 1938 Pangbourne)

Whistler Portrait No. 7 (Six Faces of Whistler). Drypoint. 18.9 x 13.7 cm. 1902–3. Morgan 237; Robinson p. 219. Watermark: No. 1 in a diamond.

From 1875 the Australian painter, printmaker and book illustrator, Mortimer Menpes, studied under Alphonse Legros and others at the National Art Training School in South Kensington, London. As a member of the *Society of Painter-Etchers* he participated regularly in its annual exhibitions and made a name for himself as a talented portraitist. While in Brittany (1881–83) he met James McNeill Whistler, who was to exert a decisive artistic influence on him. His biography *Whistler as I Knew Him* (1904) testifies to their association. Menpes undertook journeys inter alia to Japan, India, Italy, Morocco and Mexico and subsequently staged innovatively designed exhibitions in London that contributed to the spread of Japanism. In the 1890s he experimented with coloured prints. The Japanese-inspired design of the studio he opened in Chelsea in 1899 attracted art enthusiasts and buyers alike. From 1900 he ran a commercial printing house. A highly prolific artist, he had his last major individual exhibition in 1913, but went on to produce hundreds of other works up to his death.

The present charming study sheet, which shows the author's famous fellow-artist in various poses, arose shortly before the latter's death. A few lines and systematic use of the burr of the drypoint suffice to provide a fascinating characterisation in the portraits and hand studies, while other features remain sketchy. A very fine impression, printing with burr, with fine plate tone and wide margins around the distinct platemark.

37. JEAN FRANÇOIS MILLET
(1814 Gruchy– 1875 Barbizon)

Sitzende Bäuerin. Graphit und schwarze Kreide auf elfenbeinfarbenem Velin. 8,9 x 13,3 cm. Monogrammiert: „J.F.M".

Jean-François Millet begann in den späten 1840er Jahren, Szenen aus der bäuerlichen Lebens- und Arbeitswelt zu malen, deren Realismus von den Zeitgenossen kontrovers diskutiert wurde. Vorliegende Zeichnung dürfte in die Zeit um 1855–65 zu datieren sein, als Millet mehrere Gemälde mit Innenraumszenen arbeitender Frauen schuf. Die Figuren und Raumgestaltungen zeugen von Millets Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts sowie mit den Darstellungen Jean-Siméon Chardins. Einfühlsam hat der Künstler eine Szene aus dem Alltagsleben observiert. In abwartender Haltung sitzt eine Bäuerin auf einer Bank, die Unterarme übereinandergelegt, die rechte Fußspitze über der linken. In Mimik und Haltung der älteren Frau liegt etwas Fragendes und eine berührende Bescheidenheit. Stilistisch vergleichbar sind etwa die Vorstudien zu der *Mutter, die ihr Kind füttert* im Louvre (Inv. RF 11252) und in Boston (Museum of Fine Arts, Inv. 76.434) sowie Vorzeichnungen zur *Strickstunde* in Boston (Inv. 1994.117) und Pittsburgh (Frick Art and Historical Center, Inv. 1984.1).

Millet stammte selbst aus einer Bauernfamilie, wurde aber schon früh in seinen literarischen Interessen und im Zeichnen gefördert. Er lernte in Cherbourg bei dem David-Schüler Bon Dumoucel sowie bei Langlois de Cèvreville, ab 1837 bei Paul Delaroche in Paris. Nach mythologischen Themen während der Studienjahre malte er zunächst Porträts, bevor er sich bäuerlichen Szenen und schließlich der Landschaft widmete. Ab 1849 lebte der Künstler in Barbizon. Wenn er selbst seinen Werken auch keine sozialkritische Bedeutung zumaß, so wurden sie doch im Kontext der 1848er Revolution und der folgenden Jahrzehnte entsprechend vereinnahmt und diskutiert, zweifellos gehören sie zu den Hauptwerken des französischen Realismus.

JEAN FRANÇOIS MILLET
(1814 Gruchy – 1875 Barbizon)

Sitting Peasant Woman. Graphite and black chalk on ivory-coloured paper. 8.9 x 13.3 cm. Monogrammed: "J.F.M".

In the late 1840s, Jean-François Millet began painting scenes from the world in which peasants lived and worked, the realism of which was the subject of controversial discussions among his contemporaries. The present drawing probably arose between 1855 and 1865, when Millet produced several paintings of indoor scenes showing women going about their work. The figures and room designs testify to Millet's study of 17th century Dutch art and the works of Jean-Siméon Chardin. The artist has observed a scene from everyday life with great sensitivity. A peasant woman is sat waiting on a bench, her forearms crossed and the tip of her right foot resting on her left foot. There is a tentativeness and touching modesty in the old woman's posture and facial expression. Comparable in stylistic respects are the preliminary studies for the *Mother Feeding her Child* in the Louvre (inv. RF 11252) and in Boston (Museum of Fine Arts, inv. 76.434) and the preliminary drawings for the *Knitting Session* in Boston (inv. 1994.117) and Pittsburgh (Frick Art and Historical Center, inv. 1984.1).

Millet himself came from a peasant family but was encouraged at an early age to practise drawing and pursue his literary interests. In Cherbourg he was apprenticed to both Bon Dumoucel, a pupil of David, and Langlois de Cèvreville, and from 1837 to Paul Delaroche in Paris. Having devoted his attention to mythological subjects during his student days, Millet initially painted portraits before concentrating on peasant scenes and, finally, landscapes. From 1849 he lived in Barbizon. While he himself did not attach any significance to his works from the point of view of social criticism, they were nevertheless seen very much in that light and discussed accordingly both in the context of the 1848 revolution and in the decades that followed. Without doubt they rank among the major works of French realism.

Originalgröße / actual size

38. PIETER ERNST HENDRIK PRAETORIUS

(1791–1876, Amsterdam)

Stilleben mit Quitten. Aquarell. 24,6 x 33,5 cm. Um 1820–30.

Pieter Ernst Hendrik Praetorius war ein dilettierender Maler und Zeichner, der in Amsterdam bei Jan Hulswit (1766–1822) in die Lehre ging. Das vorliegende Stilleben mit drei Quitten zeugt dennoch von der hohen Zeichenkultur, die im 18. und 19. Jahrhundert in den Niederlanden auch unter nicht professionellen Künstlern verbreitet war. Die aus Asien stammende Quitte (Cydonia oblonga) ist in Südeuropa schon seit der Antike verbreitet. In Nordeuropa genoss sie eher den Status eines Exoten. Ihre in leuchtendem Gelb strahlenden Früchte bilden ein ideales Motiv für die Aquarellmalerei. Meisterhaft und mit feinstem koloristischen Gespür hat Praetorius die ins Grünliche changierende Epidermis der überreifen Früchte wiedergegeben. Die verwelkten Blätter lassen unterschwellig den Vanitasgedanken aufklingen. Praetorius spielte auch im kulturellen Leben der Stadt Amsterdam eine bedeutsame Rolle. Von 1852–74 war er Vorsitzender der Verwaltung des dortigen Rijksmuseums. Sein von Charles Edward Hodges gemaltes Porträt befindet sich heute in dessen Sammlung.

PIETER ERNST HENDRIK PRAETORIUS

(1791–1876, Amsterdam)

Still Life with Quinces. Watercolour. 24.6 x 33.5 cm. Circa 1820–30.

Pieter Ernst Hendrik Praetorius was a dilettante painter and draughtsman who was apprenticed to Jan Hulswit (1766–1822) in Amsterdam. The present still life with three quinces illustrates the high standard of drawing that was widespread in the 18th and 19th centuries even among non-professional artists like Praetorius. The quince (Cydonia oblonga), which comes from Asia, was known in southern Europe from antiquity. In northern Europe, on the other hand, it tended to be regarded as exotic. Its radiant, bright yellow fruit offers an ideal motif for watercolour painting. Praetorius demonstrates great mastery and a keen sense of colour in rendering the skin of the overripe fruits with its shimmering patches of green. The withered leaves are subliminally suggestive of human transience. Praetorius played an important role in Amsterdam's cultural life, serving as administrative chairman of the city's Rijksmuseum from 1852 to 1874. The portrait of him painted by Charles Edward Hodges is now in the museum's collection.

39. ARMAND RASSENFOSSE

(1862–1934, Lüttich)

Salon des Cent. Nouvelle Exposition d'Ensemble. Farblithographie (Plakatdruck) auf Velin. 55,5 x 36,3 cm (Darstellung); 64,5 x 47,5 cm (Blattgröße). Unten links in blauem Stift signiert „A Rassenfosse", sowie unten rechts in Bleistift bez. „fevrier 95". Ed. Imprimerie Aug. Bénard, Liège. 1896.

Armand Rassenfosse, einer der Hauptvertreter des belgischen Jugendstils, wirkte als Maler, Grafiker und Buchillustrator. Aus einer Kunsthändlerfamilie stammend, sammelte er alte und zeitgenössische Druckgraphik und bildete sich weitgehend autodidaktisch aus. Seit 1886 verband Rassenfosse eine enge Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft mit dem dreißig Jahre älteren Félicien Rops. Aus dem gemeinsamen Interesse für druckgraphische Techniken entwickelten sie eine eigene Variante der Weichgrundätzung, die sie „Ropsenfosse" nannten. Erst ab 1900 widmete sich der Künstler vermehrt der Malerei.

Ab 1890 gestaltete Rassenfosse künstlerisch herausragende Werbeplakate mit eleganten weiblichen Figuren im Stile des *Art Nouveau*. Für den 1896 von Léon Deschamps gegründeten *Salon des Cent* entwarf Rassenfosse das vorliegende Plakat. Es handelte sich um ein Ladengeschäft in der Rue Bonaparte 31 in Paris, in dem Künstlergraphik, Plakate und Kunstreproduktionen zum Verkauf angeboten wurden, welche einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Plakatkunst des *Art Nouveau* ausgeübt haben. Rassenfosse zeigt das Interieur der Galerie. Eine Dame in orangefarbenem Mantel betrachtet durch eine Lorgnette die an der Wand eng gehängten Graphiken, während ihre Begleiterin aus dem Kataloghest aufschaut und das Gelesene reflektiert. Es liegt nahe, dass Rassenfosse sich durch Edgar Degas' ikonische Darstellung *Mary Cassatt au Louvre* aus dem Jahre 1879–80 hat inspirieren lassen. Ausgezeichneter Probedruck vor der Schrift, die im endgültigen Druckzustand im oberen Schriftrand und im unteren Teil der Darstellung einen prominenten Platz einnimmt. Schwach lichtrandig und geringfügige Handhabungsspuren in den Rändern, ein geschlossener Riss im rechten Rand, einige kleine ausgebesserte Risschen im unteren Rand, weitere kleine Ausbesserungen, ansonsten gut erhalten.

ARMAND RASSENFOSSE

(1862–1934, Liège)

Salon des Cent. Nouvelle Exposition d'Ensemble. Colour lithograph (poster print) on wove paper. 55.5 x 36.3 cm (image); 64.5 x 47.5 cm (sheet size). "A Rassenfosse" signed in blue crayon at the bottom left and "fevrier 95" inscribed in pencil at the bottom right. Ed. Imprimerie Aug. Bénard, Liège. 1896.

Armand Rassenfosse, one of the leading representatives of Belgian Art Nouveau, was active as a painter, printmaker and book illustrator. Born into a family of art dealers, he collected old and contemporary prints and was largely self-educated. From 1886 he was a close friend and collaborator of Félicien Rops, who was thirty years his elder. Their joint interest in printmaking techniques led them to develop their own variant of vernis mou which they called "Ropsenfosse". It was not until after 1900 that the artist increasingly turned his attention to painting.

After 1890 Rassenfosse designed high-quality Art Nouveau advertising posters portraying elegant female figures. He designed the present poster for the *Salon des Cent* that was founded by Léon Deschamps in 1896. This was a retail business located at 31 rue Bonaparte in Paris, where artists' prints, posters and art reproductions were on sale that were to have a major influence on the development of Art Nouveau poster art. In this work Rassenfosse shows the interior of a gallery. A lady in an orange-coloured coat is peering through a lorgnette at the prints hanging on the wall, while a companion looks up from her catalogue booklet to ponder on what she has just read. It is quite possible that Rassenfosse drew inspiration from the iconic image of *Mary Cassatt au Louvre* created by Edgar Degas in 1879/80. A fine trial proof before letters, which in the final state occupy a prominent place in the top text margin and in the lower part of the image. Minor light-staining and handling marks in the margins, a repaired tear in the right margin, a few small repaired tears along the lower margin, minor repairs, otherwise in good condition.

LITH. AUG. BÉNARD, LIEGE.

40. PHILIPPE AUGUSTE TITEUX

(1814 Paris – 1846 Athen)

Interieurs der Kirchen San Lorenzo fuori le Mura und Santa Maria in Aracoeli in Rom. Je Aquarell über Bleistift. 32,5 x 44,8 bzw. 29,7 x 43,3 cm. Jeweils unten links bzw. rechts signiert und datiert: „A.Titeux Rome 1845“.

Über den jung verstorbenen Architekten und Aquarellzeichner Philippe Auguste Titeux sind nur wenige Lebensdaten bekannt. Er studierte ab 1835 an der Pariser *École des Beaux Arts* bei dem Architekten und Architekturhistoriker Guillaume-Abel Blouet, sowie bei dem Maler und Lithographen Jean-Baptiste Debret. Titeux erhielt 1842 den Rompreis und war von 1843 bis 1846 Stipendiat der *Académie de France*. Vermutlich brach er von dort oder direkt im Anschluss nach Griechenland auf, denn er verstarb noch im selben Jahr in Athen. Seine letzte Ruhestätte fand der frühzeitig verstorbene Künstler in der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom. Überlieferte Werke Titeux’ sind Medaillonbildnisse an Gräbern in Paris und Rom, sowie eine Zeichnung der Caracalla-Thermen in der Sammlung des INHA in Paris (Inv. NUM OA 697).

Die beiden vorliegenden, meisterhaft ausgeführten Aquarelle, Innenansichten der römischen Kirchen San Lorenzo fuori le

Mura und Santa Maria in Aracoeli, zeichnete er 1845. In ihrer Detailgenauigkeit manifestieren die Darstellungen das Interesse des Architekten für Bauformen, Perspektive und dekorative Elemente; gleichzeitig handelt es sich um wertvolle baugeschichtliche Bilddokumente der beiden Kirchen. Dies gilt besonders für San Lorenzo, entstanden aus den im 12. Jahrhundert vereinten Langhäusern zweier frühchristlicher Basiliken. Der Baukomplex wurde in den nachfolgenden Jahrhunderten mehrfach restauriert, im zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört und anschließend rekonstruiert. 1864–70 hatte San Lorenzo unter Papst Pius IX. eine Restaurierung und Neugestaltung erfahren, bei der beispielsweise die Kassettendecke entfernt wurde, die auf unserer Zeichnung noch sichtbar ist. Hingegen befindet sich das sichtbare beschädigte Triumphbogenmosaik des 6. Jahrhunderts mit dem thronenden Christus heute an der Rückwand desselben Bogens auf der Chorseite, während zur Seite des Langhauses ein Mosaik aus späterer Zeit zu sehen ist (der Stand der Forschung zu dem Mosaik findet sich in D. Mondini, „San Lorenzo fuori le mura", in: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter*, hrsg. von P. C. Claussen, Bd. 3, Stuttgart 2010, S. 326 f.). Auf effektvolle Weise bedient sich der Künstler auch der figürlichen Staffage. Die in Gebet versunkenen Frauen in charakteristischer, folkloristischer Tracht und die einzelnen Gestalten von Hirten, Mönchen und Pilgern beleben die Darstellungen ohne allzu anekdotisch zu wirken und verleihen dem Ganzen ein stimmungsvolles Lokalkolorit. In außergewöhnlich farbfrischer und tadelloser Erhaltung.

40. PHILIPPE AUGUSTE TITEUX

(1814 Paris – 1846 Athens)

Interiors of the Churches San Lorenzo fuori le Mura and Santa Maria in Aracoeli in Rome. Watercolour over pencil. 32.5 x 44.8 and 29.7 x 43.3 cm. Signed and dated "A. Titeux Rome 1845" at the bottom left / bottom right respectively.

Little is known of the life of the architect and watercolour draughtsman, Philippe Auguste Titeux, who died young. He began his studies in 1835 at the *École des Beaux Arts* in Paris under the architect and architectural historian, Guillaume-Abel Blouet, and the painter and lithographer, Jean-Baptiste Debret. Titeux was awarded the *Prix de Rome* in 1842 and held a scholarship at the *Académie de France* in the city from 1843 to 1846. He presumably went straight from there to Greece or did so shortly afterwards, since he passed away the same year in Athens. The artist was laid to rest in the French national church of San Luigi dei Francesi in Rome. Works by Titeux that have survived include medallion portraits on graves in Paris and Rome and a drawing of the Caracalla thermal baths in the collection of the Institut national d'histoire de l'art (INHA) in Paris (inv. NUM OA 697).

He drew these masterfully executed watercolours – interior views of the Roman churches San Lorenzo fuori le Mura and Santa Maria in Aracoeli – in 1845. Their meticulous attention

to detail underlines the architect's interest in the shapes of buildings as well as in perspective and decorative elements; at the same time the works serve as pictorial documents of the two churches that are of value for architectural history. This is particularly true of San Lorenzo, which was formed from the naves of two early Christian basilicas that were merged in the 12th century. The architectural complex underwent restoration several times in the following centuries; it was largely destroyed in the Second World War and subsequently reconstructed. From 1864 to 1870 San Lorenzo was restored and redesigned under Pope Pius IX, during which time the coffered ceiling still visible in the present drawing was removed. On the other hand, the visibly damaged 6th century triumphal arch mosaic with the enthroned Christ can now be found on the rear wall of the same arch on the choir side, while a mosaic from a later period can be seen on the side of the nave (information on the state of research into the mosaic is available in D. Mondini, "San Lorenzo fuori le mura", in: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter*, ed. by P. C. Claussen, vol. 3, Stuttgart 2010, p. 326 f.). The artist also makes effective use of figurative staffage.
The women dressed in characteristic traditional costume and absorbed in prayer, together with the individual figures of shepherds, monks and pilgrims, enliven the depictions without appearing too anecdotal and introduce atmospheric local colour into the overall scene. In exceptionally fresh colours and impeccable condition.

KÜNSTLERVERZEICHNIS
INDEX OF ARTISTS

Angolo, Battista d'	6
Bossi, Benigno	50
Boucher de Bourges, Jean	8
Broeck, Barbara van den	10
Cimerlini, Giovanni Paolo	12
Conca, Sebastiano	54
Danse, Auguste	82
Desrais, Claude-Louis	56
Diamantini, Giuseppe	40
Fontana, Giovanni Battista	16
Gazalis, Bartolomeo	58, 60
German School	14
Grasset, Eugène	84
Greiner, Otto	86
Hennequin, Philippe-Auguste	62
Italian School 1540–60	18
Italian School 1560	20
Lemoine, Jacques-Antoine-Marie	64
Lucchese, Michele	24, 28
Lefebvre, Jules Joseph	88
Menpes, Mortimer	90
Millet, Jean Français	92
Netscher, Caspar	42
Passe, Crispijn de	44
Patch, Thomas	66
Pietersz., Gerrit	30
Pitteri, Marco Alvise	66
Praetorius, Pieter Ernst Hendrik	94
Rassenfosse, Armand	96
Rottenhammer, Johann	32
Salimbeni, Ventura	34
Schmutzer, Jakob Matthias	70
Sergel, Johan Tobias	72
Titeux, Philippe Auguste	98
Ulft, Jacob van der	46
Vico, Enea	36
Vien, Joseph Marie	74
Waser, Anna	78

Tefaf Maastricht: 15–20 March 2025

Please visit us at stand 607

From Renaissance to Modern Times
European Works on Paper

TEFAF
MAASTRICHT

VERKAUFSPREISE KATALOG XXV
PRICE LIST CATALOGUE XXV

No.	Artist	EURO
1.	Angolo	24.000
2.	Boucher de Bourges	12.000
3.	Broeck	12.000
4.	Cimerlini	35.000
5.	German	8.500
6.	Fontana	38.000
7.	Italienisch	8.500
8.	Italienisch	12.000
9.	Lucchese	SOLD
10.	Lucchese	12.000
11.	Pietersz	65.000
12.	Rottenhammer	18.000
13.	Salimbeni	9.500
14.	Vico	SOLD
15.	Diamantini	9.500
16.	Netscher	9.500
17.	Passe	38.000
18.	Ulft	9.500
19.	Bossi	24.000
20.	Conca	14.000
21.	Desrais	12.000
22.	Gazalis	12.000
23.	Gazalis	12.000
24.	Hennequin	9.500
25.	Lemoine	14.000
26.	Patch	12.000
27.	Pitteri	8.500
28.	Schmutzer	15.000
29.	Sergel	12.000
30.	Vien	34.000
31.	Waser	45.000
32.	Danse	4.800
33.	Grasset	9.500
34.	Greiner	12.000
35.	Lefebvre	5.400
36.	Menpes	5.400
37.	Millet	12.000
38.	Praetorius	8.500
39.	Rassenfosse	6.500
40.	Titeux	9.500

VERKAUFSBEDINGUNGEN

Alle Blätter sind verkäuflich. Verkauf gegen sofortige Zahlung an *Deutsche Bank,*
IBAN: DE91 1007 0024 0078 4777 00
BIC: DEUTDEDBBER

Auslandszahlungen werden durch Banküberweisungen in EURO spesenfrei für uns erbeten. Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten.
Kurzfristige Ansichtssendungen an uns bekannte Kunden sind möglich.
Festbestellungen werden bevorzugt behandelt.
Es besteht kein Lieferungszwang. Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB.

Erfüllungsort und Gerichtsstand, auch für Mahnverfahren: Berlin.

USt-Id Nr. DE 814227922

CONDITIONS OF SALE

All items in the catalogue are for sale. Payment should be made to *Deutsche Bank,*
IBAN: DE91 1007 0024 0078 4777 00
BIC: DEUTDEDBBER

Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges in EURO.
The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.
We will be happy to send items on approval for short periods of time to clients known to us. Firm orders will take precedence. Title is reserved until complete payment of goods (§ 455 Civil Code of Germany).
In case of any disputes the German version of these conditions shall be legally binding.

Place of performance and place of jurisdiction for any legal proceedings is Berlin.

VAT No. DE 814227922

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr, Berlin
Repros	Stefanie Löhr, Berlin
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

© 2025 Nicolaas Teeuwisse OHG, Berlin

Dessiné par
Lemoine a
paris

N 5
J. Schmutzer fec 1802